د. عبد الرضا علي

موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه

دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر



الشروق

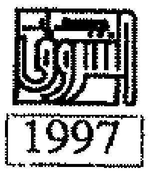
موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه

دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر

موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه

دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر

د. عبد الرضا علي



1997

■ د. عبد الرضا عليّ: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه.

دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر

■ الطبعة العربية الاولى

الاصدار الاول ١٩٩٧



الناشر

■ دار الشروق للنشر والتوزيع

هاتف ٦١٨١٩٠ / ٦١٨١٩١ / ٦٢٤٣٢١ فاكس ٦١٠٠٦٥

ص.ب ٩٢٦٤٦٣ الرمز البريدي ١١١١٠ عمان - الاردن

التوزيع في فلسطين

■ دار الشروق للنشر والتوزيع

رام الله المنارة - الشارع الرئيسي هاتف ٩٩٨٥٩٧٨٠

الصف والاخراج وتصميم الغلاف

■ الشروق للاعلان والتسويق

هاتف ٦١٨١٩٠ فاكس ٦١٠٠٦٥ عمان - الأردن

■ رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية

(١٩٩٧/٢/٢٠٢)

رقم التصنيف: ٨١١ر٠٠٤٢

المؤلف ومن هو في حكمه: عبد الرضا عليّ

عنوان المصنف: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه

الموضوع الرئيسي: ١- الآداب

٢- االشعر العربي - اوزان وعروض

رقم الايداع: (١٩٩٧/٢/٢٠٢)

بيانات النشر: عمان - دار الشروق

* تم اعداد بيانات الفهرسة الاولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

(١)

إلى أين تمضي يا جلجامش؟

إنّ الحياة التي تبغي لن تجد.

ملحمة "جلجامش"

ترجمة طه باقر

(٢)

إلى أينَ تمضي؟ تَكسّرَ فوقَ صدورِ الرماحِ بريقُ النهارْ !

إلى أين تمضي؟ جناحُ الفراشة بين احتراق المضارب طارْ!

إلى أينَ؟ كل الجسور.. تناثرُ في كلّ جنبٍ حطاماً تهارْ!

"عبد الأمير الحصيري"

قالوا في هذا الكتاب

وها هو ذا كتاب الدكتور عبد الرضا عليّ يأتي ليبعث في نفوس شداة هذا العلم، والشغوفين به قدراً وافراً من الطمأنينة بأنّ هذا الفرس الصعب يمكن ترويضهُ وكبح جماحه في نهاية المطاف مع قدر من الصبر، وشيء من الدربة، وإصرار على تحقيق ما يراد تحقيقهُ.

الدكتور جليل رشيد فالح

جريدة «الجامعة» البغدادية

الاربعاء ٣١ كانون الثاني ١٩٩٠م.

دفعت الضرورة (منهجاً وزمناً) إلى ظهور كتاب الباحث الدكتور عبد الرضا عليّ، وهو كتاب منهجي يتخطى حدود ما وضع له، ليصل إلى القارئ، فاستقصاؤهُ الدراسات السابقة قراءةً وفهماً، جعله يتجاوز ما وقع فيه الآخرون من تقليد وتعقيد وحشد لكل ما قيل في العروض سواء جرى في الاستعمال أم لم يجر

الدكتور سعيد جاسم الزبيديّ

جريدة «الجمهورية» البغدادية

العدد ٧١٧٠، الجمعة ٥ آيار ١٩٨٩م

ويحسب للمؤلف الفاضل وكتابه ما اختط من تسهيل وتبسيط .. وإدراجه إيقاع الشعر الحر ضمن دراسة البحور الشعريّة، الأمر الذي لم تتوقف عنده كتب علم العروض والقافية التي ألفها المعاصرون، ويمكن أن نشير الى تطبيقاته الثرية التي لم تكرر الأمثلة المنظومة أو المفتعلة التي لا رواء فيها ولا معنى.

الناقد حاتم الصكَر

جريدة «البيان» الإماراتية

٤ يونيو ١٩٩٦م.

وجريدة (٢٦ سبتمبر) الصنعانية

الخميس ٢٢ اغسطس ١٩٩٦م.

إنهُ كتابٌ جاء في اوانه تماماً ليسدَّ فراغاً كانت، وما تزال، تعاني منه المكتبة العربيّة الحديثة، لقد قدم الدكتور عبد الرضا عليّ دراسة جادّة تضاف الى دراساته السابقة .. بأسلوب مبسط بعيد عن التكلف وتشتيت ذهن المتلقي، محتكماً الى الذوق في اختيار النصوص التي جاءت لتضيف قيمةً أدبيّةً فنيّةً للكتاب

الشاعر عبد الرزاق الربيعي

جريدة «الثورة» الصنعانية

الجمعة ٢٩ آذار ١٩٩٦م.

هذا الكتاب الذي أثار اهتماماً كبيراً من المعنيين عند صدور طبعته الأولى، وقد اعتُمد كتاباً منهجياً لتدريس علم العروض في أكثر من كليّة في العراق منذ سنة ١٩٨٩م وماً تلاها .. ويرى المعنيون بأن هذا الكتاب هو أول كتاب منهجي في موسيقى الشعر يجمع بين شعر الشطرين والشعر الحر.

القاص عبد الرحمن مجيد الربيعي

مجلة «الحياة الثقافية» التونسيّة

العدد ٨٠، ديسمبر ١٩٩٦م.

بسم الله الرحمن الرحيم

هذه هي الطبعة الثانية من هذا الكتاب، أما الأولى فكانت سنة ١٩٨٩م، لكن عنوان الأولى يختلف عن عنوان هذه الطبعة، إذ كان «العروض والقافية دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر» لكنها لم تسلم من الأخطاء الطباعية، أو هفوات المصححين، فحاولنا جاهدين أن تبتعد الطبعة الثانية عمّا وقعت فيه الأولى. وأن تكون الأمثلة أكثر تنوعاً، وأشمل تحديثاً لا سيّما في الشعر الحر، أو ما اصطلح عليه بشعر التفعيلة، فهي طبعة مزيدة، ومنقحة، وتنتظر من القارئ الكريم، وبخاصة العروضي الخبير أن يمد كاتبها بملاحظاته، وما يعنّ له من أفكار في التبويب أو المنهج.

حين ظهرت الطبعة الأولى وجدت صدى جميلاً لدى المختصين والباحثين في علم العروض، ودارسيه، وكتب عنها أساتذة وعلماء، ونقاد، كان منهم . العالم البلاغي الدكتور / جليل رشيد (عليه رحمة الله)، والاستاذ الشاعر الدكتور / سعيد الزبيدي، والعلامة الشيخ جلال الحنفي، والناقد سامي محمد، وغيرهم، لكننا (للأسف) لم نستطع تثبيت كل ما كتب عن هذا الكتاب في طبعته الأولى لتعذر الحصول عليه في هذا الظرف، لذلك ارتأينا تثبيت ما حصلنا عليه الآن على أمل أن نثبت ما فاتنا في طبعة الكتاب الثالثة إذا أراد الله تعالى ذلك.

كان هذا الكتاب كتابا منهجياً لتدريس علم العروض في أكثر من كلية في العراق منذ سنة ١٩٨٩م، والسنوات اللاحقة، إذ دُرس في كليتي التربية والآداب في جامعة الموصل، كما دُرّس في كلية التربية في الجامعة المستنصرية، وكلية البنات في جامعة الكوفة، فضلا عن كلية الآداب فيها، وهو أول كتاب منهجي في

موسيقى الشعر يجمع بين شعر الشطرين والشعر الحر، ويختلف تبويباً عمّا هو مألوف في كتب العروض الأخرى، لذا يتوجب على القارئ الكريم أن يطّلع على مقدمة الطبعة الأولى ليقف على منهجية الكتاب، وعلى مسببات التبويب الجديد الذي قمنا بتنفيذه، وغيرها من الأفكار الخاصة بالزحافات والعلل، أو بالدوائر العروضية.

لقد أشرنا في مقدمة الطبعة الأولى أنّ بإمكان الدارس، أو المدرّس أن يكتفي بدراسة موسيقى الشعر في شعر الشطرين من غير أن ينتقل إلى دراسة عروض الشعر الحر إذا وجد أن الوقت لا يساعده، أو أنه لا يرغب في مواصلة تدريسه، لأن المادة ستكون بين أيدي الراغبين في تعلمه .

أمّا مباحث القافية فقد توخينا في عرضها التوضيح، والتيسير، فضلا عن الإكثار في الجانب التطبيقي منها، وليس خافياً أنّ نصوص الاستشهاد قد روعي في اختيارها أن تكون ممتعة جميلة – باستثناء القليل منها – في الجانبين : التعليمي، والتثقيفي، وبذا تكون الفائدة أعمّ ، وأشمل.

والحمد لله ،،

د. عبد الرضا عليّ

جامعة صنعاء

٢٠ رمضان ١٤١٦هـ

٩/٢/١٩٩٦م

يهدف تدريس العروض – أساسا – إلى تدريب المتلقي على تفهُّم أوزان الشعر العربي، والإلمام بتلك الأوزان إلماما عاما – إن لم يكن دقيقا – وصولا لاكتساب قدرة تمييز الشعر الموزون من غيره .

ولما كان معظم المتلقين لهذا العلم هم ممن رغبوا في اتخاذ اللغة العربية وآدابها ميدانا لتجليهم النفسي، أو الإبداعي، أو الوظيفي ، فإنّ هذا الدرس سيلتقي طلابا ينقسمون ثلاثة أقسام :

الأول: هم المحبون ، أو الحريصون، أو الراغبون في تطوير استعدادهم الفطري باكتساب جديد، وهؤلاء لن يكونوا إلا قلّة، وهم أصحاب الملكات، من الشعراء أو المبدعين، أو ذوي الأرهاف السمعي المتميز.

والثاني: هم أولئك الذين لا يمتلكون استعداداً فطرياً إيقاعياً، وليسوا ذوي إرهاف سمعي متميز، ولكنهم على استعداد تام لأن يكتسبوا هذا العلم اكتساباً عن طريق الدربة والممارسة .

والثالث : هم الذين لا يمتلكون شيئاً اسمه فطرة في الإيقاع الموسيقي، وليسوا على استعداد لتعلمه. ومعهم تكمن العلة، لكونهم ليسوا قلّة .

من هنا كان هدف بعض من كتب في العروض أن يقرّب هذا العلم للقسم الثالث، ولغيره .. فحاول تيسير العروض ودعا إلى تخليصه مما يسبب عرقلة إيصاله إلى المتلقي العادي مقبولا، غير أن دعوته سرعان ما انتهت كسابقاتها، لانها لم تكن الا في مقدمة كتاب .. فهو ما أن ينتهي حتى يجابه بدوائر هذا العلم،

ودقائقه، وتفصيلاته، وزحافاته، وعلله، فيقع فيما نهى عنه .

وتدريس العروض يقتضي ممّن يتصدى له استخدام التلوين الصوتي، أو التنغيم الموسيقي، أو الأداء اللحني في أحايين كثيرة لإيصال الإيقاع إلى المتلقي دارساً على نحو دقيق .

لكن وجود القسم الثالث يحول دون استخدام هذه الطريقة، فضلا عن وجود ضحلي الثقافة والمعرفة الذين يصوّرون هذه الطريقة كأنها درسٌ في الغناء، أو الأنغام، فيهزؤون ، ويسخرون، ويؤثرون في الفصل والمادة .. لذلك تحاشى المدرس الخوض فيها. وإلا فهي أفضل طريقة في تيسير هذا الدرس بإيصال المادة للدارس منغمة ايقاعيا.

وهذا الكتاب وإن بدا راغباً في أن يكون قادرا على إيصال هذه المادة للقسم الثالث، وإقناعه بقدرته على الاستيعاب، فإنه يشير صراحة إلى أن التنظير شيءٌ، والتطبيق شيءٌ آخر. فمتى ما تصدّى لهذه المادة مدرس قريب منها، قادرٌ على الإيصال بأسلوب متميز، يفهمه الطالب العادي مثلما يفهمه الطالب المتفوق، فإن مادة هذا الدرس ستكون من المواد المقبولة إن لم تكن من المحبّبة. ومتى تسلم هذا الدرس من ليس قريباً منه، وإنّما رغبة في ملء ساعات إضافية، أو إكمال نصاب، فإنّه سيحوّل إلى درس ثقيل الوطأة، عقيم النفع، يصبح بمرور الأيام درسا مكروها، ينتقل الكرهُ تلقائياً إلى مدرّسه بالاستعاضة، وهذا أخطر ما في العملية التربوية .

وإسهاما منّا في تقليل صعوبات هذا العلم، كان هذا الكتاب الذي نضعه بين أيدي الدارسين، والراغبين، والمختصين، على أن ينتفعوا به، مذكّرين بجهود الذين

سبقونا بتقديم كتب جليلة النفع، أفدنا منها كثيراً في سفرنا هذا، ونخصُّ منها بالذكر «المرشد إلى فهم اشعار العرب وصناعتها» و«شرح تحفة الخليل في العروض والقافية» و«الايقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة» و«العروض، تهذيبه، وإعادة تدوينه» وهي كتب تستحق كل إشادة وتثمين على ما بُذل فيها من جهد صادق *.

أمّا كتابنا هذا، فإنه يقوم على المحاور الآتية، سواء أكانت هذه المحاور فيما يخصُّ الموضوع تحديدا، أم الخطة طريقة في التبويب أم صلة تربوية بكاتبه.

١- إنّ دراسة العروض على وفق دوائره العروضية دراسة غير مجدية مع القسم الثالث البتة، فهي تعمق الصعوبة، وتزيد في الارباك، وتشتت الذهن، لكونها تخلط بين الحقيقة والوهم، وتفترض أشياء لا وجود لها، وتداخل بين بعض الاوزان وبعضها الآخر. فمثلاً المديد في الدائرة له ثمانية أجزاء، في حين هو في حقيقته سداسي التفاعيل. والمجتث في الدائرة سداسي التفاعيل، في حين هو في الاستعمال رباعيها. وكذلك المقتضب، والمضارع، ناهيك عن غيرها من الافتراضات، لذلك فإنّ منهجنا افاد ممّا قدمهُ الدكتور مصطفى جمال الدين في «الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة» في هذا الجانب خاصة.

٢- إن دراسة العروض ابتداءً بالبحور المفردة (الصافية) يعينُ كثيرا على تقبله، في الدروس الاولى، لان التفعيلة ستكون مكررة ليس غير، وهذا من شانه أن يسهّل تقطيع البيت الشعري إيقاعياً، فيتمكن القسم الثالث من فهم هذه المادة - وإن كان الفهم بطيئاً في الايام الأولى - تدريجياً من

* الإشارة إلى الإفادة من هذه الكتب ستأتي تفصيلاً.

خلال الإكثار من الأمثلة. ومتى ما فهم الطالبُ البحور المفردة وحلل تمارينها عروضياً، فإنه سيتقبل الانتقال إلى البحور المركّبة على نحو تلقائي، أما إذا كان العكس وبدأنا بالمركّبة، فإن صعوبة كبيرة تنتظرنا.

وعلى الرغم من أن أول درس بدأنا به هو الكامل، وثنينا بالرجز وثلثنا بالسريع، لقرب الرجز من الكامل، ولكون السريع يتداخل بالرجز لكونه منه بتغيير يسير، وإن كان السريع مركباً، فإن رغبتنا كانت تميل إلى أن يكون الرمل أول بحر نبدأ به، لكونه يمتلك من الميزات الموسيقية، الإيقاعية ما يجعله سهل التعلم نغمياً بالنسبة للقسم الثالث، لكنّ خلو عامل الربط فيما بعده من البحور جعلنا نؤخر ذلك، فضلاً عن أنّ المدرس الذي لا يؤمن بكون الهزج من مجزوءات الوافر، يستطيع أن يبدأ به إن كان طلابه من القسم الثالث مثلا.

٣- إن معظم الدراسات العروضية مقتصرة على إيقاع شعر الشطرين أما الشعر الحر، فلا تضعه في حساباتها، وهذا الاقتصار يسبب نقصاً معرفياً لدى الطالب لا بّد من تلافيه. لذلك ارتأينا أن ندرس عروض الشعر الحر مع عروض شعر الشطرين على صعيد واحد، فتوصلنا إلى طريقة جديدة في تبويب مادة العروض بأن درسنا ايقاع كل وزن في شعر الشطرين ثم انتقلنا إلى ما كان منه في الشعر الحر .. فإذا كان من الأوزان المطردة استخداما ألمعنا إلى أسباب ذلك، وإن كان الوزن ممتنعاً أشرنا إليه. مع الوقوف على التجارب التي حاولت تطويع بعض البحور المركبة، وجعلها مقبولة في الشعر الحر، كالطويل، والبسيط، والخفيف. فالمدرس الذي يتصدى لتدريس بحر من البحور الشعرية سيتسنى له أن يقدم الدرس كاملاً، إذ سيبدأ بشعر الشطرين، ثم ينتهي إلى إيقاع الشعر الحر في الوزن نفسه، وهذا ممّا لم يتحْه للمتلقي كتاب سابق،

فضلا عن أنّ المدرس الذي قد لا يرغب في مواصلة تدريس الشعر الحر (وبيننا مثل هذا المدرس) يستطيع أن ينهي درسه من غير الانتقال إلى ما يقابل الوزن في الشعر الحر، ولن نأسف على ذلك، لأن المادة ستكون بين أيدي الطلاب.

٤– أمّا الزحافات والعلل، فإننا تركنا الحديث عنها منفصلة، وجعلنا الدارس المتلقي يتعرفها واحدا واحداً من خلال وقوعها في الأوزان، وتلك طريقة تجعله يفهم كلّ زحاف وعلة فهماً عميقا لا سطحيا، وبالتالي فهي اشارة خفيّة لعدم التركيز عليها .

٥– في علم القافية حاولنا الاّ نطيل، لكن طبيعة المادة تميل إلى الإطالة، ومع هذا حرصنا على أن تكون الأمثلة واضحة، وأن يفهم الدارس من خلالها هذا العلم فهماً جيداً، لان ركناً مهماً من الايقاع يقوم على القافية كما هو معلوم.

٦– قدمنا أمثلة شعرية جديدة لاناس يعيشون بين ظهرانينا اليوم. فضلا عن القدامى، والمتأخرين، وقد كانت حصيلتنا جيدة، ومتعتنا عالية، لأن الدارس يحتاج إلى أن يكون على تماس مباشر مع نتاج المبدعين الذين يشاركونه عصره، ويسهمون في رسم صورة مستقبل الثقافة في وطنه.. غير أننا سنجابه حين صدور هذا الكتاب ببعض المتبرمين من عملنا هذا، لانهم يرون غير ما نرى، فأمثلة العروض عندهم يجب أن تظل هي هي كما في كتب الأقدمين، وإلاّ فإنّ لعنة الفراعنة حالّةٌ لا محالة بالرافضين.

وأخيراً ، فهذه محاولة صادقة لتقديم كتاب ينتفع به الدارس والقارئ الكريم،

اريد لها أن تحتلّ مكانها المتواضع في رفوف مكتباتنا، فإن استطاعت فهي الغاية التي رجوناها، وإلا فحسبنا أننا بذلنا فيها كل جهد استطعناه.

وبعد فإنّ الوفاء يقتضي أن نشيد بروح الأخوة العالية، والزمالة الحميمة التي غمرنا بها الدكتور طارق الجنابي، فقد كان مشجعا على تأليفه، حاثا على انجازه، كريماً في اعارة ما يمتلك من مصادره، فإليه نرفع خالص الشكر والعرفان بالجميل. كما أن لأستاذي العالم الدكتور علي جواد الطاهر فضله الكبير، وكرمه العلمي الغزير الذي ما زال يغمرني به، ولعلّ ما أفدته منه ومن مكتبته ما يستحق مني كلّ ثناء.

والحمد لله

الدكتور

عبد الرضا عليّ

الموصل – ١٩٨٩م.

مصطلحات عروضية

العروض لغةً : الخشبة، أو العارضة التي تقوم وسط بيت من الشَّعَر. وقد أوصل اللغويون معاني لفظة (عروض) إلى أربعة عشر معنى[1]، لا داعي لإيرادها جميعاً.

أما اصطلاحاً: فهو علمٌ يعرف به صحيح أوزان الشعر العربي وفاسدها، وما يعتريها من الزِّحافات والعلل.[2] وقد وضعه الخليل بن أحمد الفراهيدي (١٠٠-١٧٥هـ) في القرن الثاني من الهجرة.

وقد تباين المؤرخون في تحديد الدافع الذي جعل الخليل يضع هذا العلم[3]، إلا أنّ أكثرها قرباً هو قول بعضهم «إنّ الخليل لما رأى ما أجترأ عليه الشعراء المحدثون في عهدهِ من الجري على أوزان لم تسمع عن العرب هالهُ ذلك، فاعتزل الناس في حجرة لهُ كان يقضي فيها الساعات والأيام يوقّع بأصابعه ويحرّكها، حتى حصر أوزان الشعر العربي وضبط أحوال قافيته»[4] ، ومعنى هذا أن الخليل قد توصّل إلى قوانين هذا العلم بتقطيع الشعر إيقاعياً ، وعن طريق هذا الإيقاع وضع قواعده، وقوانينه، وليس قبل ذلك، أي أن مرحلة التحليل هي التي قادت إلى مرحلة التنظير. لذلك فإن ايراد الزحافات والعلل قبل معرفة الأوزان ، وإيراد الضرورات الشعرية قبل فهم قوانين الالتزام بضوابط النغم في الوزن الواحد يُفضي إلى تعقيد دراسة العروض لا إلى تيسيرها. من هنا كان علينا أن نخفف بعض الشيء من المصطلحات، ونتجنب قدر الإمكان ما يعقد دراسة هذا العلم النغمي الجميل،

---

(١) ذكرها د. يوسف حسين بكّار في «العروض والقافية» ص٥ نقلا عن الجزء الخامس من (تاج العروس) للزبيدي.

(٢) ينظر حسن جاد حسن ومحمد عبد المنعم خفاجة «ميزان الشاعر في العروض والقوافي» ، ٧.

(٣) للوقوف على هذه الدوافع ينظر . محمد الكاشف وأحمد هريدي ومحمد عامر «العروض بين التنظير والتطبيق» ، ١٢.

(٤) إبراهيم أنيس «موسيقى الشعر» ط٥ ، ٤٩ .

لذلك فإنّ الاقلال من المصطلحات العروضيّة كان ضرورة منهجية تعليمية، وإليك أهم هذه المصطلحات:

١- البحور الشعرية : وهي الأوزان التي نظم بها العرب أشعارهم، ومفردها بحر.. وسمي الوزن بحرا لأنه يوزن به مالا يتناهى من الشعر، فأشبه بالبحر الذي لا يتناهى بما يغترف منه [١].

أما عددها فهي ستة عشر بحرا، ومن يتّبع طريقة (الفكّ) التي اصطنعها الخليل يوقن ان الخليل ذكرها كلها، لأنها تستقيم جميعا بالفك وإن لم ينص عليها، لكن العروضيين يجمعون على أن الخليل ذكر منها خمسة عشر بحرا، وأن الاخفش زاد عليها واحدا هو المتدارك، وهم في هذا قد وقعوا في وهم على وفق رأي أستاذنا الدكتور مهدي المخزومي، لأن في (الفك) رداً يدحض الزعم بأن الخبب قد فات الخليل فتداركه الأخفش لأن أول السبب الخفيف في الدائرة المتفقة هو مفك (المتدارك)، وانما لم يجده الخليل إلا مخبونا في تفعيلاته الثماني.[٢]

---

(١) ميزان الشاعر، ٦٠.

(٢) قال الدكتور مهدي المخزومي: «وأثبتُّ الدوائر الخمس لادفع وهماً وقع فيه القدماء، فقد جازت عليهم خرافة أن الاخفش سعيد بن مسعدة كان قد استدرك على الخليل بحراً فاته، وهو بحر (الخبب) الذي سمي بالمتدارك، وهو بحر اشتق من (المتقارب) أصل الدائرة وأساسها، وكان الاخفش قد استطاع أن يمرر هذا الزعم على الدارسين، حتى الحذّق منهم، وما يزال الدارسون يرددون هذه القولة في غير وعي. فالذي يقف على عمل الخليل في استنباط البحور يجزم في غير ما تردد أن بحور الشعر الستة عشر كلها من وضع الخليل ومن استنباطه، وإذا عرفنا أن سبيل العروض إلى الدارسين بعد الخليل هو الاخفش، وأن الدارسين الذين عاصروا الاخفش ولقوه لم يكونوا يحسنون الظن في أمانة الأخفش، على آثار الآخرين ومصنفاتهم .. وضعنا أيدينا على مفتاح هذه الاسطورة التي زعمت أن الاخفش استدرك على الخليل شيئاً، ما كان معقولاً أن يفوته، كما بيّناه، عبقري من البصرة، ١٠٥ .

وسنذكر تلك البحور مع مفاتيحها بعد معرفتنا لكيفية وزن الشعر.

٢- البيت المفرد: كلام منظوم تام، يتألف من أجزاء، وينتهي بقافية، ويتكون من قسمين: يسمى الأول صدراً، والثاني عجزاً، وهما مصراعا البيت، ويعرفان بالشطرين أيضا، وفي كل بيت من الشعر ما يأتي من المصطلحات:

أ- العروض: آخر جزء، أو (آخر تفعيلة) في الصدر.. أو في الشطر الأول، أو آخر جزء في المصراع الأول... كيفما شئت. وهي مؤنثة

ب- الضرب: آخر جزء، أو (آخر تفعيلة) في العجز... أو في الشطر الثاني. أو المصراع الثاني. وهو مذكّر.

جـ- الحشو: كل ما في البيت من أجزاء عدا العروض والضرب.

٣- البيت التام: وعلى وفق ما مر فإنّ البيت التام هو الذي استوفى جميع أجزائه المفردة كاملة، وكان حكم العلل والزحافات واحدا في جميع تفاعيله. حشواً، وعروضاً، وضرباً، مثل قول عنترة:

وإذا صحوتُ فما أقصِّرُ عن ندى   وكما علمت شمائلي وتكرُّمي

ولا يكون ذلك الا في الكامل الصحيح، والرجز الصحيح [1] (وستفهم ذلك بعد الانتهاء من معرفة البحور الشعرية).

٤- البيت الوافي: هو البيت الذي استوفى أجزاءه (مثل التام) إلاّ أنّ حكم العلل والزحافات يختلف في عروضه، أو ضربه عنه في حشوه، ويكون ذلك في جميع الأوزان عدا ما ذكر في البيت التام من الكامل والرجز الصحيحين [2]. (وستفهم ذلك ..).

٥- البيت المجزوء: هو البيت الذي حذف منه آخر جزء (أو آخر تفعيلة) من الصدر، وآخر جزء (أو تفعيلة) من العجز، فاذا كانت أجزاؤه ستة، ثلاثة في الصدر،

---

(١) و (٢) ينظر عبد الحميد الراضي «شرح تحفة الخليل في العروض والقافية»، ٨٠، ٨١.

ومثلها في العجز، فانه عند جزئه يصبح مؤلفاً من أربع تفعيلات، اثنتين في الصدر، واثنتين في العجز.

٦- **البيت المشطور:** هو البيت الذي حذف منه شطرهُ، أي نصف أجزائه. ويعدّ شطره الباقي بيتا عروضه ضربه (أي أن عروضه هي ضربه في الوقت نفسه) ولا يستعمل مشطورا من الأوزان غير الرجز والسريع.

٧- **البيت المنهوك :** وهو البيت الذي حذف ثلثاه وبقي ثلثه... وهذا الثلث الباقي يعد بيتاً، عروضه ضربه (أي ان عروضه هي ضربه في الوقت نفسه) ولا يستعمل منهوكا غير الرجز.

٨- **البيت المصرّع:** هو البيت الذي غيّرت عروضه لتلحق بضربه وزناً وقافيةً. ويكون التغيير إما بزيادة، وامّا بنقصان، فالزيادة كقول إمرئ القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيبٍ وعرفانِ ورسمٍ عفَتْ آياته منذ أزمانِ

فالبيت من الطويل، وعروضه يجب ان تكون مقبوضة (مفاعلن) إلا ان الشاعر جاء بهازائدة (وعرفانِ) لانها على وزن (مفاعيلن) وما ذلك إلاّ ليجعل من العروض توافق الضرب(ذُ أزمانِ) التي هي على وزن مفاعيلن.

أما التصريع بنقص فمثاله قول المتنبي :

ليالِيَّ بعد الظاعنينَ شُكولُ طوالٌ وليلُ العاشقينَ طويلُ

فالبيت من الطويل، وعروضه يجب أن تكون مقبوضة (مفاعلن) إلاّ إنّ الشاعر جاء بها ناقصة ، هي (شُكولُ) لانها على وزن (فعولن)، وما ذلك إلاّ ليجعل من العروض توافق الضرب (طويلُ) التي هي على وزن (فعولن)... وستفهم ذلك.

٩- **البيت المقفّى:** وهو البيت الذي وافقت عروضه ضربه في الوزن والقافية من غير زيادة أو نقصان ،كقول المتنبي.

عواذلُ ذاتِ الخالِ فيّ حواسدُ وإنَّ ضجيعَ الخَوْدِ مني لماجدُ

فالبيت من الطويل، وعروضه (حواسدُ) على وزن (مفاعلن) جاءت لتوافق

ضربه وزناً وقافية (الماجدٌ) من غير تغيير، لا بنقص ، ولا بزيادة[1] .

١٠- **البيت المدوّر:** وهو البيت الذي اشترك شطراه بكلمة واحدة، مثل قول أبي العلاء المعري:

ليلتي هذه عـروسٌ من الزَّنْـ ج عليـهـا قـلائدٌ من جُـمـانِ

فكلمة (الزنج) اشتركت بين الشطرين، ويرمز للمدور عادة بالحرف (م).

١١- **الزحاف:**

تغييرٌ لازم يختص بثواني الأسباب، كتسكين التاء من (مُتَفَاعِلُنْ) فتصير (مُتْفَاعِلُنْ)، وحذف الألف من (فَاعِلُنْ) فتصير (فَعِلُنْ) ويدخل الحشو، والعروض والضرب، وستفهم ذلك.

١٢ - **العلّة:**

تغيير لازم، تختص بالأسباب والأوتاد، كحذف السبب الأخير برمته من (فاعلاتن) فتصير (فاعلا) وتنقل الى (فاعلن) المساوية لها بالحركات والسكنات، وتسكين التاء من (مفعولاتُ) فتصير (مفعولاتْ) وتنقل إلى (مفعولانْ) المساوية لها بالحركات والسكنات، وتختصُّ بالاعاريض والضروب دون الحشو من الأجزاء[2] .

---

(١) ينظر: شرح تحفة الخليل ، ٨٦.

(٢) ينظر: شرح تحفة الخليل ، ٤٤.

يقوم علم العروض على موازين معيّنة تسمّى الاجزاء، أو التفعيلات وهي عبارة عن أصوات متحركة وساكنة متتابعة على نحو معين. فهي إذن وحدات موسيقية وضعت لتكون أوزاناً نزن بها الشعر، فنعرف سليمه من مكسوره. أمّا عدد هذه الاجزاء، أو التفاعيل، او الوحدات الموسيقية فهي ثمانية[1] : فَعُوْلُنْ. مَفَاْعِيْلُنْ. مُفَاْعَلَتُنْ. فَاْعِلاْتُنْ. فَاْعِلُنْ. مُتَفَاْعِلُنْ. مُسْتَفْعِلُنْ، مفْعُوْلاْتُ. وواضح ان اثنتين منها خماسيتان (فعولن، فاعلن) في حين ان الست الأخرى سباعيّة.

وتتألف هذه التفاعيل (أو الوحدات) من ثلاثة اقسام جزئية هي الأسباب، والأوتاد، والفواصل، وإليك تعريفاتها على وفق ما أجمع عليه العروضيون.

١- السبب: هو القسم الذي يتألف من حرفين، فإذا كانا متحركين فهو السبب الثقيل مثل: بِكَ، لَكَ، مَعَ، لِمَ، وإن كان الأول متحركاً والثاني ساكناً فهو السبب الخفيف مثل: قَدْ، لَمْ، بَلْ، إنْ، عَنْ.

٢- الوتد: هو القسم الذي يتألف من ثلاثة أحرف، وهو نوعان: الوتد المجموع، والوتد المفروق، فالمجموع: حرفان متحركان بعدهما ساكن مثل: إِلَىْ. نَعَمْ، دَعَاْ. رمَىْ.

والمفروق: حرفان متحركان بينهما حرف ساكن، مثل: نَاْمَ. قَاْلَ. عَنْكَ.

٣- الفاصلة: وهي نوعان. صغرى، وكبرى.

(١) لا داعي لجعلها عشرة اجزاء، لأن (فاع لاتن) هي نفسها (فاعلاتن) ما دام يشترط فيها عدم دخول الخبن عليها (في المضارع مثلا)... وأن (مستفع لن) هي نفسها (مستفعلن) مادام يشترط فيها عدم دخول الطي عليها. (في المجتث مثلا).

فالصغرى . ثلاثة أحرف متحركة يليها ساكن، مثل : أَكَلُوْا سَمَكاً. شَرِبُوْا لَبَنَاً.
(وواضح أنها تتألف من سببين، الأول ثقيل، والثاني خفيف . وقد حذفها بعض العروضيين مكتفياً بالاسباب، وحسناً فعل).

والكبرى: أربعة أحرف متحركة يليها ساكن، مثل . قَدَرَنْا . عَلَمُنَاْ. وَطَنُنَاْ . أَدَبُنَاْ (وواضح أنها تتألف من سبب ثقيل ووتد مجموع، وقد حذفها بعضهم كما هو الحال في الصغرى).

ويقال إن الخليل جمع الاسباب، والأوتاد، والفواصل في جملة واحدة تسهيلاً لحفظها[1] ، وهي «لَمْ أَرَ عَلَىْ ظَهْرِ جَبَلٍ سَمَكَةً» مع مراعاة كتابتها بالحركات والسكنات عروضياً:

«لَمْ أَرَ عَلَىْ ظَهْرِ جَبَلِنْ سَمَكَتَنْ»

وعلى وفق ما مرّ فإنّ التفاعيل الثمانية تتألف من أسباب وأوتاد (بإلغاء الفواصل) على النحو الآتي .

فَعُوْلُنْ . وتتألف من وتد مجموع (فَعُوْ) وسبب خفيف (لُنْ).

مَفَاْعيلُن : وتتألف من وتد مجموع (مَفَاْ) وسببين خفيفين : (عِيْ) و(لُنْ).

مُفَاْعلَتُنْ . وتتألف من وتد مجموع (مُفَاْ) وسببين . ثقيل (عَلَ) وخفيف (تُنْ).

فَاْعِلاْتُنْ: وتتألف من سبب خفيف (فا) ووتد مجموع (عِلاْ) وسبب خفيف (تُنْ).

فاعِلُنْ: وتتألف من سبب خفيف (فَاْ) ووتد مجموع (عِلُنْ).

(١) ينظر الثريا المضيّة، ٦

مُتَفَاعِلُن : وتتألف من سبب ثقيل (مُتَ) وسبب خفيف (فَا) ووتد مجموع (عِلُنْ).

مُسْتَفْعِلُنْ: وتتألف من سبب خفيف (مُسْ) وسبب خفيف (تَفْ) ووتد مجموع(عِلُنْ).

مفعولاتُ: وتتألف من سبب خفيف (مَفْ) وسبب خفيف (عُوْ) ووتد مفروق (لاتُ).

وهذه التفاعيل ، أو الوحدات الإيقاعية هي التي يقاسُ عليها الشعر بجميع أوزانه، بعد معرفة ميزان كل بحر، وتشكيلاته واتباع طريقة الكتابة العروضية، بتحليل أجزاء البيت الشعري إلى حركات وسكنات، وتقطيعه على وفق حركات وسكنات الإيقاع الملائم له، وإليك ما يجب اتباعه في الكتابة العروضية :

أ- تقوم الكتابة العروضية على قاعدة «ما يُنطق يُكتب، وما لا ينطق لا يكتب» .. ومعنى هذا أنّ الدّارس سيخالف ضوابط الكتابة الإملائية، إذ سيكتب حروفاً، وسيلغي أخرى، لأن الوزن يقوم على الحركات والسكنات ، لا على الرسم ..فمثلاً :

١- الألف التي تنطق يجب كتابتها وإن حذفتْ في الكتابة الإملائية، هذا. هذه. ذلك . لكن .. الخ فيجب أن تكتب هاذا .. هاذه . ذالك. لاكن .. إلخ.

٢- نون التنوين تكتب نوناً عروضياً، مثل (كتابٌ. رجلٌ. عظيمٌ، ..إلخ) فتكتب: كتابن. رجلن . عظيمن.

٣- الحرف المشدّد يكتب حرفين، أولهما ساكن، والثاني متحرك، مثل (عدّ) فتكتب (عدْدَ) و(مرّ) فتكتب (مرْرَ) ..إلخ.

٤- إذا دخلت (أل) التعريف على حرف شمسي فيجب تشديدهُ وحذف

اللام، وعند كتابة الكلمة عروضياً يكتب المشدّد حرفين كذلك، مثل (السّماء) تكتب (اسْسَماء) لأنّ السين حرف شمسي و (الرّحمن) تكتب (ارْرَحْمان).

٥- هاء الضمير المتحرك، إذا كان ما قبله متحركاً أشبعت حركة الهاء بحرف من نوعها ففي (لهُ) تصبح (لهو) و(به) تصبح (بهي)، أما إذا كان ما قبلها ساكناً فعدم الإشباع أفضل، (وأن جاز الإشباع في بعض الحالات القليلة جداً).

٦- إذا كانت القوافي متحركة فيجب إشباع حركتها بحرف من نوع الحركة، فالضمة تصير (واوا) والفتحة (ألفا) والكسرة (ياءً).

٧- الألف التي لا تنطق صوتياً، ولكنها تكتب إملائياً لا تكتب عروضياً مثل الألف بعد واو الجماعة (خرجوا) فتكتب (خرجو) وهمزة الوصل إذا لم تكن في أول الكلام مثل (واصبر) فتكتب (وَصْبر) و(انظر) فتكتب (وَنْظر) .. ومن همزات الوصل همزة (ال)، مثل (والجبل) فتكتب (ولجبل).

٨- وكلُّ ما شابه الألف من الحروف التي تكتب إملائياً ولا تنطق صوتيا لا تكتب عروضيا، مثل: الواو في (عمْرو) في حالتي الرفع والجر، وفي (أولئك، أولات، أولو، أولاء).

٩- يحذف في الكتابة العروضية حرفُ المد (الألف، أو الواو، أو الياء) إذا وليه ساكن مثل: (على الأصول) و(قطعوا البيت) و (في الدّفتر) . . .فالألف في (على) لا تكتب عروضيّاً كذلك الواو في (قطعوا) والياء (في الدفتر)، لأننا نكتبها هكذا: (عَلَلأصول) و (قطْطعلبيت) و (فِدْدَفتر). وعلى وفق هذا يجب حذف الف المقصور، وياء المنقوص غير المنونين إذا وليهما ساكن مثل: (فتى الحق)، و(باني المجد).

١٠- تحذف أل الشمسية إذا لم تكن في أول الكلام، مثل (والصبح) فتكتب (وصْصبح) أما إذا وقعت أول الكلام فيجب حذف اللام بعد تشديد الحرف الشمسي .. راجع رقم (٤) من هذه الضوابط.

ب- بعد الكتابة العروضية نلتفتُ إلى البيت الشعري المراد تقطيعهُ، فإذا كان البيت مثلاً من بحر الهزج [1] كما في قول الفند الزمّاني :

صفَحْنا عن بني ذُهْلٍ وقُلْنا: القـــومُ إخـــوانُ

فإن علينا ان نقطعهُ على وفق عدد وحداته الإيقاعية: ولما كانت وحداته أربعا، فإن أجزاء البيت الشعري يجب أن تكون كذلك :

مفاعيلن مفاعيلن مـفـاعـيلن مـفـاعـيلن

ومعنى هذا أن نقابل كلّ حركة بحركة، وكلّ سكون بسكون، لنصل إلى ما نريدهُ.

ولما كنا قد كتبنا البيت عروضيّاً ووضعنا حركة لكلّ حركة، وسكونا لكل سكون:

صَفَحْنَاْ عَنْ	بَنِيْ ذُهْلِنْ	وَقُلْنَلْقَوْ	مُنْخُوَاْنُوْ
//ه/ه/ه	//ه/ه/ه	//ه/ه/ه	//ه/ه/ه
مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن

فإن استبدال الحركات والسكنات بالتفعيلة يعدّ من تحصيل الحاصل، لأن (مَفَاْعِيْلُنْ) تساوي (//ه/ه/ه) فـ(مَفَاْ) تتألف من متحركين فساكن (//ه) و(عي) من متحرك وساكن (/ه) و(لن) من متحرك وساكن(/ه)، لهذا فهي (//ه/ه/ه) ومثل هذا يصحّ في التفاعيل الأخرى، وفي بقيّة الأوزان، فـ(فَعُوْلُنْ) هي (//ه/ه) و (مُتَفَاْعِلُنْ) هي (///ه//ه) و (مُسْتَفْعِلُنْ) هي (/ه/ه//ه) أي أننا قابلنا التفعيلة بالحركات والسكنات المساوية لها.

غير أنّ الدراسات الحديثة تميلُ إلى نظام المقاطع الصوتية، في مقابلة

(١) لتقريب الخطوة جعلنا الهزج بحراً قائماً بذاته، في حين هو في حقيقته مجزوء الوافر المعصوب، كما سنرى .

التفاعيل، إذ يرمز أصحابها للحرف المتحرك الذي لا يليه ساكن بنصف دائرة[*] (ن) ويسمونه بـ(المقطع القصير)[1] وللحرف المتحرك الذي يليه ساكن بخطيط(—) ويسمونه بـ(المقطع المتوسط)[2] فتكون (مفاعيلن) بحسب رموزهم (ن — — —) وهذه الخطوة في تقديرنا لا بدّ أن تسبقها خطوة الحركات والسكنات، لأن الدارس بوساطتها سيتوصل إلى الرموز ..فمثلاً لو أردنا أن نزن كلمة (عامرٌ) فإننا أولا سنكتبها عروضياً : (عامرن) ثم نضع تحت كل حرف متحرك حركته الماثلة (/) وتحت كل ساكن دائرة تدلّ عليه (ه) فيكون :

عَـا مِـرُنْ

/ ه / / ه

ثم نستطيع من هذه الحركات والسكنات الانتقال إلى الرموز، فلما كانت الكلمة مؤلفة من حركة ويليها ساكن (/ ه) فإن نقلها إلى رمزها سيكون سهلا (—) ..كما أن ما بعدها هو (/ / ه) أي (حركة / حركة / سكون) فمعناهُ أن الحركة لم يلها ساكن، إذن فرمزها هو (ن)،في حين أن ما بعدها (/ ه) فيكون رمزهُ (—) خُطيْطاء وبذلك يتوصل الدارس إلى الرموز تلقائياً..

فلو قطّعنا لفظة (عظيمٌ) لكانت بالحركات والسكنات :

عَـ	ظِيـ	مُنْ
/	/ ه	/ ه

ثم ننتقل إلى كتابة الرموز فتكون (/ / ه / ه) هي (ن — —)

هكذا :

/	/ ه	/ ه	= فَعُوْلُنْ
↓	↓	↓	↓
ن	—	—	= فَعُوْلُنْ

(*) لعدم وجود نصف دائرة استعضنا عنها بحرف النون (ن).

(1) أو المقطع المنفرد.

(2) أو المقطع المزدوج.

وتكون لفظة عناقيدٌ بالتقطيع والرموز :

عَـ نـا قِيـ دُنْ

/ /ه /ه /ه

ن – – –

مـ ـفا عيـ ـلُنْ

وتكون لفظة (مُتمارضٌ) بالتقطيع والرموز :

مُتَمَارِضُنْ = / / /ه / /ه = مُتَفَاعِلُنْ

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

و = ن ن – ن – = مُتَفَاعِلُنْ

فكل حركة تليها حركة يكون رمزها (ن) وكل حركة يليها ساكن يكون رمزها (–) وبذلك نصل إلى النتيجة التي نريدها .

إن ما ذكرناه في ما سبق (قضية التقطيع والرموز) يرجع في حقيقته إلى التطبيق أكثر من رجوعه الى التنظير، لأنّ هذه الخطوة هي أدق خطوات التقطيع، إذ تفترض سلفاً معرفة بالوزن الذي عليه البيت، ومثل هذا سابق لأوانه الآن،.. كما انها تفترض في الدارس قدرة تجريبية علىّ الموازنة، ومثل هذه القدرة لا يمكن حصولها بغير المدرّس الذي يبدأ بالوزن وتشكيلاته، ثم بالأمثلة التطبيقية التي يباشرها هو أولاً، ثم يأتي دور الدارس لإكمالها ثانياً..

وواضح أن النظرية شيء، والتطبيق شيء، .. وبعبارة ادق ، إنّ هذه المرحلة لا تتم بغير معرفة الوزن الذي يراد تقطيع البيت الشعري عليه، ولا تتم هذه المعرفة بغير المدرس، لذلك فنحن وإن قمنا بتثبيتها نظريا، فإنها مؤجلة في حقيقتها إلى التطبيق.

البحور الشعرية على وفق رأي الخليل ستة عشر، (وإن ذكر منها خمسة عشر، لأن فكرة الدوائر تقود إلى هذه النتيجة وسيأتي توضيحُ ذلك) صنّفها خمس مجاميع سمّاها دوائر، وهذه الدوائر هي (*) .

أولاً– الدائرة المختلفة ، وسميت بذلك لاختلاف اجزائها بين خماسيّة (فعولن) و(فاعلن) وبين سباعيّة (مفاعيلن) و (مستفعلن) ويفك من هذه الدائرة ثلاثة أبحر مستعملة هي : الطويل، والمديد، والبسيط، وبحرين مهملين : الأول المستطيل ويسمى الوسيط أيضاً، ووزنهُ :

مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن

وهو كما يبدو معكوس الطويل .

والثاني الممتد ، ويسمى الوسيم أيضاً، وهو معكوس المديد، ووزنهُ :

فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

والطويل أصل هذه الدائرة، ومنهُ تفك بقية بحورها .

ثانياً – الدائرة المؤتلفة : وسميت بذلك لائتلاف أجزائها السباعية (مفاعلتن) و (متفاعلن). ويفك منها بحران مستعملان هما: الوافر والكامل، وثالث مهملٌ هو (المُتوفّر) ويسمى المعتمد، ووزنه :

فاعلاتُكَ فاعلاتُكَ فاعلاتُكَ فاعلاتُكَ فاعلاتُكَ فاعلاتُكَ

والوافرُ أصل هذه الدائرة، ومنهُ تُفكّ سائر بحورها.

ثالثاً – الدائرة المجتلبة: وسميت بذلك لأنّ جميع أجزائها اجتلبت من الدائرة المختلفة، ويفك منها ثلاثة أبحر كلها مستعملة هي :

الهزج، والرجز، والرمل

(*) لسنا ندعو هنا لدراسة العروض في إطار هذه الدوائر، لأنها تفترض بحوراً وهميّة غير مستعملة، فضلاً عن انها تفترض لبعض البحور المستعملة أصولاً وهميّة أيضاً. وإنما أوردناها لغرض إتمام الفائدة، حتى يكوّن القارئ فكرة عامة عنها .

والهزج أصل هذه الدائرة ومنهُ يفك الرجز، ومن الرجز يفك الرمل على ما سيأتي توضيحه.

رابعاً: الدائرة المشتبهة : وسميت بذلك لاشتباه اجزائها، إذ تشتبه فيها «مستفعلن» ذات الوتد المجموع بـ«مستفع لن» ذات الوتد المفروق، كما تشتبه فيها «فاعلاتن» مجموعة الوتد ، بـ«فاع لاتن» مفروقة الوتد.

ويفك من هذه الدائرة تسعة بحور، ستة منها مستعملة، وثلاثة مهملة. فأما المستعملة فهي . السريع، والمنسرح، والخفيف، والمضارع، والمقتضب، والمجتث.

وأما المهملة فهي :

١– المتّئد: ويسمى الغريب ووزنه :

فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن   فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن

٢– المنسرد : ويسمى القريب أيضاً: ووزنه :

فاع لاتن مفاعيلن مفاعيلن   فاع لاتن مفاعيلن مفاعيلن

٣– المطّرد: ويسمّى المُشاكل أيضاً، ووزنه :

مفاعيلن مفاعيلن فاع لاتن   مفاعيلن مفاعيلن فاع لاتن

والسريع أصل هذه الدائرة ومنه تفك سائر بحورها .

خامساً – الدائرة المتّفقة : وسميت بذلك لاتفاق اجزائها الخماسية (فعولن) و (فاعلن) .

ويفك من هذه الدائرة على وفق طريقة الخليل في (الفكّ) بحران مستعملان هما : المتقارب ، والمتدارك .

والمتقارب أصل هذه الدائرة ومنه يفك المتدارك [1] .

طريقة الفك :

أما طريقة الفك التي اصطنعها الخليل فانّها تعني أن تفك التفعيلات اجزاءً، واجزاء التفعيلات هي الأسباب والأوتاد [2] .

وتتلخص طريقة الفك في أن تأخذ أصل الدائرة فتترك ما في أوله من وتد أو سبب فتستخرج بحراً آخر، ثم تترك ما في أول هذا البحر المستخرج من وتد أو سبب، فتستخرج بحراً ثالثاً، فإذا واصلت الفك فإنك ستأتي على آخر بحر في الدائرة، وآخر بحر فيها هو الذي اتخذ أصلاً، فهو أول بحورها ولا يستخرج منه بحرٌ جديد.

فإذا كان (الهزج) أصل الدائرة المجتلبة، وهي الدائرة الثالثة فإنّ طريقة الفك تجري على النحو الآتي:

مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن
//٥/٥/٥	//٥/٥/٥	//٥/٥/٥

مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن
//٥/٥/٥	//٥/٥/٥	//٥/٥/٥

فمعنى هذا أن تفعيلته (مفاعيلن) تتألف من وتد مجموع: (مفا = //٥)

(١) ينظر في فكرة الدوائر واصطناعها (شرح تحفة الخليل) لعبد الحميد الراضي، ١٣-٤١، و«عبقري من البصرة» للدكتور مهدي المخزومي، ١٠١ وما بعدها.

(٢) عبقري من البصرة، ١٠٠

وسببين خفيفين : (عِيْ= /٥) و (لُنْ= /٥)، فإذا أردت أن تستخرج بحرا من الهزج فاترك الجزء الأول من التفعيلة، وهو الوتد المجموع : (مفا) واجعل بداية البحر الجديد من السبب الخفيف الأول في (مفاعيلن) وهو (عي) . وينتهي هذا البحر بالوتد المجموع وهو الجزء الأول من التفعيلة المتروك :

عيلن مفا | عيلن مفا | عيلن مفا
/٥/٥//٥ | /٥/٥//٥ | /٥/٥//٥

عيلن مفا | عيلن مفا | عيلن مفا
/٥/٥//٥ | /٥/٥//٥ | /٥/٥//٥

وهذا هو وزن الرجز:

مُسْتَفْعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ
/٥/٥//٥ | /٥/٥//٥ | /٥/٥//٥

مُسْتَفْعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ
/٥/٥//٥ | /٥/٥//٥ | /٥/٥//٥

فإذا واصلت الفك تركت ما في أول البحر الثاني، وهو السبب الخفيف :

(مُسْ = /٥) حتى يبقى من الوزن :

تَفْعِلُنْ مُس | تَفْعِلُنْ مُس | تَفْعِلُنْ مُس
/٥//٥/٥ | /٥//٥/٥ | /٥//٥/٥

تَفْعِلُنْ مُس | تَفْعِلُنْ مُس | تَفْعِلُنْ مُس
/٥//٥/٥ | /٥//٥/٥ | /٥//٥/٥

وهذا هو وزن الرمل :

فاْعِلاْتُنْ	فاْعِلاْتُنْ	فاْعِلاْتُنْ
/٥//٥/٥	/٥//٥/٥	/٥//٥/٥
فاْعِلاْتُنْ	فاْعِلاْتُنْ	فاْعِلاْتُنْ
/٥//٥/٥	/٥//٥/٥	/٥//٥/٥

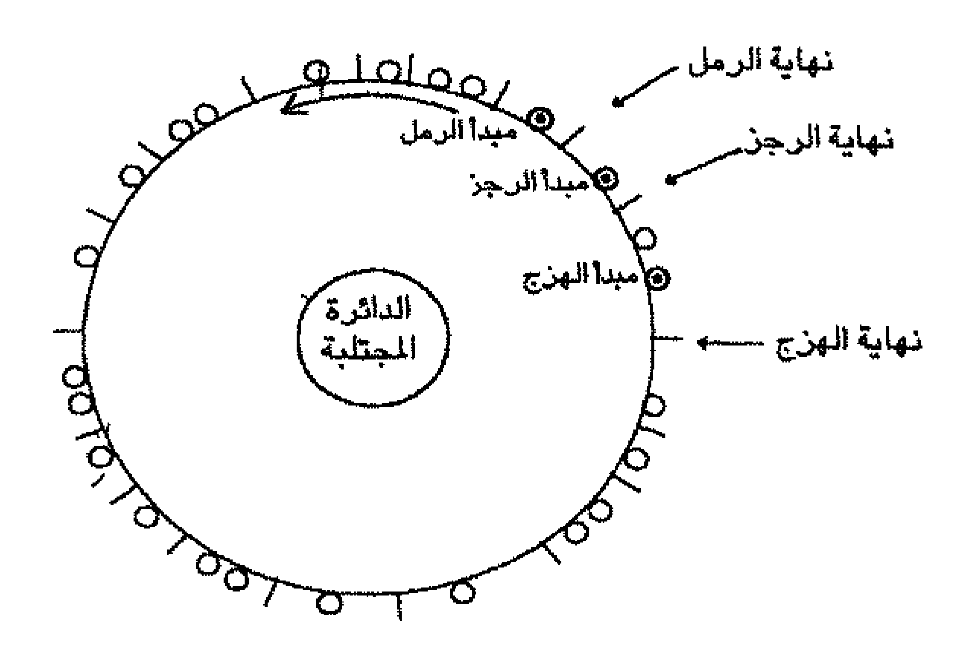
فإذا واصلت الفك تركت ما في أول البحر الثالث، وهو السبب الخفيف :
(فاْ =/٥) فتنتهي إلى آخر بحر فيها، وآخر بحر هو الذي اتُّخذ أصلاً، وهو (الهزج).

عِلاْتُنْ فاْ	عِلاْتُنْ فاْ	عِلاْتُنْ فاْ
//٥/٥/٥	//٥/٥/٥	//٥/٥/٥
عِلاْتُنْ فاْ	عِلاْتُنْ فاْ	عِلاْتُنْ فاْ
//٥/٥/٥	//٥/٥/٥	//٥/٥/٥

وهو يساوي :

مَفَاْعِيْلُنْ	مَفَاْعِيْلُنْ	مَفَاْعِيْلُنْ
//٥/٥/٥	//٥/٥/٥	//٥/٥/٥
مَفَاْعِيْلُنْ	مَفَاْعِيْلُنْ	مَفَاْعِيْلُنْ
//٥/٥/٥	//٥/٥/٥	//٥/٥/٥

وعلى هذا يكون رسم الدائرة الثالثة (المجتلبة) التي أساسها (الهزج) على هذا النحو :



ويمكن رسم الدوائر الأخرى على وفق هذا الفك (*) حتى يتم الوصول إلى آخر بحر من كلّ منها، وهو الذي يستخرج منه أصلها .

(*) لا بد أن يتنبه القارئ الكريم إلى أننا رمزنا (في كتابنا هذا) لكل حركة بخطيط مائل صغير (/)، ولكل سكون بدائرة(٥) تسهيلاً في التقطيع، وهو يخالف رموز الخليل الواردة في رسم الدوائر المذكورة في ارجوزة ابن عبد ربه في العقد الفريد (ج٥ : ٤٢٨) التي أشار اليها استاذنا الدكتور مهدي المخزومي، لأن الخليل كان يرمز للحركة بدائرة صغيرة (٥) وللسكون بألف (ا) لأن الألف ساكنة ابداً، وعلى هذا فإن رمز السبب الخفيف الذي يتألف من حركة وسكون يكون في الدائرة (٥ا) ورمز السبب الثقيل فيها هو (٥ ٥)، ورمز الوتد المجموع هو ٥ ٥ ا) ، ورمز الوتد المفروق الذي يتألف من حركتين بينهما سكون هو (٥ا٥) لذا اقتضى التنويه، فضلاً عن ان الدائرة المنقوطة هي علامة لمبدأ كل بحر يفك في هذه الدوائر .

ينظر : عبقري من البصرة ، ١٠١ .

وضع صفي الدين الحلّي (ت٧٥٠هـ) مفاتيح إيقاعية لكل بحر من البحور الشعرية الستة عشر، وهي عبارة عن أنصاف أبيات من كل بحر، يقابلها في نصفها الثاني تفاعيلها التي تزنها ليسهل حفظها، واستعادتها عند الحاجة، وهي على وفق ما وردت عند العروضيين .

١- الطويل :

طويلٌ لهُ دون البحور فضائلُ

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

٢- المديد:

لمديد الشعر عندي صفاتُ

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

٣- البسيط:

إنّ البسيط لديه يُبْسطُ الأملُ

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

٤- الوافر:

بحورُ الشعر وافرُها جميلُ

مفاعلتن مفاعلتن فعولن

٥- الكامل :

كَمُلَ الجمالُ من البحور الكاملُ

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

٦- الهزج :

على الأهزاج تسهيلُ

مفاعيلن مفاعيلن

٧- الرجز:

في أبحر الأرجاز بحرٌ يسهلُ

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

٨- الرَمَل :

رَمَلُ الأبحر يرويه الثقاتُ

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

٩- السريع:

بحرٌ سريعٌ ماله ساحلُ

مستفعلن مستفعلن فاعلن

١٠- المنسرح :

منسرحٌ فيه يُضرَبُ المثلُ

مستفعلن مفعولاتُ مفتعلن

١١- الخفيف :

يا خفيفاً خفَّتْ به الحركاتُ

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

١٢- المضارع :

تُعدُّ المضارعاتُ

مفاعيلُ فاعلاتن

١٣- المقتضب:

إقــتــضــبْ كــمــا ســألوا

فــاعــلاتُ مــفــتــعلن

١٤- المجتث:

إنْ جــــثَّتِ الحــــركـــاتُ

مــســتــفــعلن فــاعــلاتن

١٥- المتقارب :

عن المتــقــارب قـــال الخليلُ

فـعولن فـعـولن فـعـولن فـعـولن

١٦- المتدارك : «ويسمّى المُحْدَث او المخترع.. ومخبونهُ يسمّى الخبب»

حــركـــاتُ المحــدثِ تنتــقلُ

فــعِلن فـــعِلن فـــعِلن فـــعِلن

وزن الكامل سواء أكان في الدائرة العروضيّة أم في الاستعمال هو .

مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ
///٥//٥	///٥//٥	///٥//٥
ن ن – ن –	ن ن – ن –	ن ن – ن –

مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ
///٥//٥	///٥//٥	///٥//٥
ن ن – ن –	ن ن – ن –	ن ن – ن –

ومعنى هذا أنّه يتألف من ستة أجزاء إذا كان تاماً، أما إذا كان مجزوءاً فإنّه يتشكل من أربعة أجزاء :

مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ
///٥//٥	///٥//٥
ن ن – ن –	ن ن – ن –

مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ
///٥//٥	///٥//٥
ن ن – ن –	ن ن – ن –

أي أن وحدتهُ الإيقاعية تتألف من «مُتَفَاعِلُنْ» وهي متكونة من سبع حركات وسكنات «///٥//٥» وهي بالرموز = ن ن – ن – لأن كل حركة وحدها (/) لا يليها ساكن يرمز لها بالرمز (ن) أما إذا ولي الحركة سكون (/٥) فإنّ رمزها يكون خطيطاً أفقياً هكذا (–) .

أما إذا أردنا أن نحلل هذه الوحدة (مُتَفَاْعِلُنْ) إلى الأسباب والأوتاد فإننا نقول، إنها تتألف من سبب ثقيل (مُتَ) وسبب خفيف (فَاْ) ووتد مجموع (عِلُنْ).

والكامل كما ألمعنا يُستعمل تاماً ومجزوءاً، إلا أن وحدته الايقاعية «متفاعلن» كثيراً ما يدخلها زحاف (الاضمار) وهو تسكين الحرف الثاني منها، فتصير (متْفاعلن) بسكون التاء، (/٥/٥//٥) وتنقل إلى (مُسْتَفْعِلُنْ) المساوية لها بالحركات والسكنات (/٥/٥//٥) . وإليك أهم **تشكيلاته** (*) بحسب ما يطرأ على أعاريضه وأضربه من تغييرات :

١- **الكامل الصحيح** : وهو ما كانت عروضه صحيحة (مُتَفَاْعِلُنْ) وضربه كذلك (مُتَفَاْعِلُنْ) ومثاله قول عنترة :

وإذا صحوتُ فما أقصّرُ عن ندىً   وكما علمْتِ شمائلي وتكرُّمي

وتقطيعه :

وَإِذَاْ صَحَوْ	تُ فَمَاْ أُقَصْ	صِرُ عَنْ نَدَنْ
///٥//٥	///٥//٥	///٥//٥
ن ن – ن –	ن ن – ن –	ن ن – ن –
مُتَفَاْعِلُنْ	مُتَفَاْعِلُنْ	مُتَفَاْعِلُنْ

وَكَمَاْ عَلِمْ	تِشَمَاْئِلِيْ	وَتَكَرْرُمِيْ
///٥//٥	///٥//٥	///٥//٥
ن ن – ن –	ن ن – ن –	ن ن – ن –
مُتَفَاْعِلُنْ	مُتَفَاْعِلُنْ	مُتَفَاْعِلُنْ

(*) لا يخفى أن مصطلح «التشكيلات» هو من ابتداعات نازك الملائكة، ولكن تسمية التشكيلات بأسماء ما يطرأ على الأعاريض والأضرب من تغييرات يعود سبقها إلى صاحب «الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة» ونحن نرى أن استعمال مصطلح «التشكيلات» والتسميات «الكامل التام، الكامل المرفل، الكامل المذيل .. إلخ» يخدمان منهجنا في التأليف، لكون الكتاب تعليمياً . ينظر في ذلك : «نازك الملائكة الناقدة» (ص٨٧) والايقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة (في أكثر التسميات).

أما مثالهُ وقد تعاقبت فيه (متفاعلن) السالمة و (مستفعلن) المضمرة فهو قول الحلاّج :

النفسُ بالشيء الممنّع مـولعـــةْ	والحادثات أصولها متفرعةْ
والنفس للشيء البعيد مـريدةٌ	ولكلّ ما قرُبتْ إليه مُضيّعةْ (١)

وتقطيعُه :

ونْنفسلشْ	شيئلبعي	دمريدتن
/٥/٥//٥	/٥/٥//٥	///٥//٥
ــ ــ ن ــ	ــ ــ ن ــ	ن ن ــ ن ــ
مُتْفاعلن	مُتْفاعلن	مُتَفاعلن
(مستفعلن)	(مستفعلن)	

ولكُلْلما	قرُبتْ إليْ	همُضيْيعَهْ
///٥//٥	///٥//٥	///٥//٥
ن ن ــ ن ــ	ن ن ــ ن ــ	ن ن ــ ن ــ
مُتَفاعلُنْ	مُتَفاعلُنْ	مُتَفاعلُنْ

٢- **الكامل المقطوع :** وهو ما كانت عروضه صحيحة (متفاعلن) وضربهُ مقطوعاً (مُتفاعلْ) والقطع علة، وهي حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله (علُنْ) تصير (عِلْ) فتصير التفعيلة (متفاعلْ) بسكون اللام، وقد يدخلها مع القطع الاضمار فتصير (متْفاعلْ) بسكون التاء واللام، وتنقل إلى (مستفعلْ) المساوية لها بالحركات والسكنات .

ومثالهُ قول شوقي (في الهمزية النبوية) :

---

(١) ديوانه ، تح د. كامل مصطفى الشيبي ١١٥ .

وُلِدَ الهــدى فــالكائنات ضــيــاءُ ... وفمُ الزّمـــان تبـــسُّمٌ وَثَنَاءُ

الـروحُ والملأُ الملائكُ حـــــولـهُ ... للدين والدنيـــا بـه بُشَـــرَاءُ (١)

وتقطيعهُ:

أرْرُحُوَلْ	مَلَئُمَلاَ	إكِحَوْلَهُوْ
/٥/٥//٥	///٥//٥	///٥//٥
ــ ــ ن ــ	ن ن ــ ن ــ	ن ن ــ ن ــ
مُتْفاعلن	مُتفاعلن	مُتفاعلن
(مستفعلن)		

لِدْدِيْنِوَدْ	دُنْيَا بِهِيْ	بُشَرَاءُوْ
/٥/٥//٥	/٥/٥//٥	///٥/٥
ــ ــ ن ــ	ــ ــ ن ــ	ن ن ــ ــ
مُتْفاعلن	مُتْفاعلن	مُتَفاعلْ
(مستفعلن)	(مستفعلن)	

علماً أنّ عروض البيت الأول مقطوعة (متفاعل) وهذا هو التصريعُ بنقص. والتصريع كما مرّ يقع في مطالع القصائد .

٣- الكامل الأحَذّ : وعروضه (حذّاء) وضربه أحذّ كذلك (مُتَفَا) والحذذ علة: وهي حذف الوتد المجموع (علن) من آخر التفعيلة فتصير (مُتَفَا) وتحوّل إلى (فَعِلُنْ) بكسر العين المساوية لها بالحركات والسكنات ، ومثاله قول ابي العتاهية :

أُوطِنْتُ داراً لا بقــــاء لهــــا ... تعــدُ الغــرور وتُنبتُ الدَّرَنا

مـا يســتبين ســرورُ صــاحبـهـا ... حتّى يعـود سـروره حَـزَنا (٢)

---

(١) الشوقيات . مج ١ : ٢٤ .

(٢) شرح ديوان أبي العتاهية ، ٢٦٤ .

وتقطيعهُ

أُوْطِنْتُدَا	رَنْ لأَبَقَا	ءَلَهَا
/٥/٥//٥	/٥/٥//٥	///٥
– – ن –	– – ن –	ن ن –
مُتْفاعلن	مُتْفاعلن	مُتَفَا
مستفعلن	مستفعلن	فَعِلن

تَعِدُ لْغُرُوْ	رَوَتَنْبِتُدْ	دَرَنَا
///٥//٥	///٥//٥	///٥
ن ن – ن –	ن ن – ن –	ن ن –
مُتَفاعلن	مُتَفاعلن	مُتَفَا
		فَعِلن

٤- **الكامل الأحذّ المضمر** : وهو ما كانت عروضه حذّاء (فعِلن) وضربهُ أحذّ مضمراً (فعْلن) بسكون العين، أي دخل عليه مع علة الحذذ زحاف الاضمار [١]

ومثالهُ قول الشريف الرضيّ :

وتلفّتَتْ عيني فمذ خفيَتْ   عنّي الطلولُ تلفّتَ القلبُ

وتقطيعه

وَتَلَفْفَتَتْ	عَيْنِيْ فَمُذْ	خَفِيَتْ
///٥//٥	/٥/٥//٥	///٥
ن ن – ن –	– – ن –	ن ن –
مُتَفاعلن	مُتْفاعلن	مُتَفَا
	مستفعلن	فَعِلن

عَنْنِطْطُلُوْ	لُتَلَفْفَتَلْ	قلبو
/٥/٥//٥	///٥//٥	/٥/٥
– – ن –	ن ن – ن –	– –
مُتْفاعلن	مُتَفاعلن	مُتْفَا
مستفعلن		فعلن

(١) وهذا الزحاف يجري مجرى العلة، أي هو زحاف لازم في هذا الضرب.

أما تشكيلات مجزوء الكامل فهي :

٥- مجزوء الكامل المرفّل: وهو ما كانت عروضُهُ صحيحة، وضربهُ مرفلاً، والترفيل (علة) وهي زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع فتصبح التفعيلة (متفاعلاتن) على وفق الآتي :

مُتَفَاعِلُنْ + تُنْ	= متفاعلن تن	= متفاعلاتن
///٥//٥ + /٥	= ///٥//٥/٥	= ///٥//٥/٥

أي أنّ (متفاعلن تن) تحوّل إلى (متفاعلا تن) المساوية لها، وذلك أنّ الألف صوت ساكن، والنون صوت ساكن أيضاً، ومثالهُ قول المنخّل اليشكري.

واحبُّها وتُحبُّني ويحبُّ ناقتها بعيري

وتقطيعُهُ :

وأحِبْبُهَا	وتُحِبْبُنِي	ويُحِبْبُنا	قتها بعيري
///٥//٥	///٥//٥	///٥//٥	///٥//٥/٥
ن ن – ن –	ن ن – ن –	ن ن – ن –	ن ن – ن – –
مُتَفاعلن	مُتَفاعلن	مُتَفاعلن	مُتَفاعلاتُن

٦- مجزوء الكامل المذيّل. وهو ما كانت عروضهُ صحيحة (متفاعلن) وضربه مذيلا، والتذييلُ علة : وهي زيادة حرف ساكن على آخر التفعيلة [1]، فتصبح التفعيلة (متفاعلان) ويمكن أن نرمز للحرف الزائد الساكن إما بسكون (٥) أو بنقطة (٠)[2] على وفق الآتي :

متفاعلن + ن	= متفاعلا ن	= متفاعلان
///٥//٥ + ٥	= ///٥//٥٥	= ///٥//٥٠

(١) و(٢) على وفق ما يرى صاحب الإيقاع حين وحّد بين التذييل والتسبيغ، ٧٨ .

ومثالهُ قول الأخطل الصغير:

أنـا سـاهـر والكون نـا م، وكـلُّ مـا في الـكـون نـامْ
نام الجـمـيع ومـقلتي يـقـظـى تجـول مـع الظـلامْ

وتقطيعه:

نَاْ مَلْجَمِيْ	عُوَ مُقْلَتِيْ
/٥/٥//٥	///٥//٥
ــ ــ ن ــ	ن ن ــ ن ــ
مُتْفاعلن	مُتَفاعلن
مستفعلن	

يَقْظَىْ تَجُوْ	لُمَعَظْظَلاَمْ
/٥/٥//٥	///٥//٥٥ أو نقطة (٠)
ــ ــ ن ــ	ن ن ــ ن ــ ٠
مُتْفاعلن	مُتَفَاْعلاَنْ
مستفعلن	

٧- **مجزوء الكامل الصحيح** : وهو ما كانت عروضهُ صحيحة (متفاعلن) وضربهُ كذلك. ومثالهُ قول الشاعر :

وإذا افـتـقـرتَ فـلا تكن مـتـخـشّـعـاً وتَجـمَّلِ

وتقطيعه ·

وإذ فْتقرْ	تَقَلا تكن
///ه//ه	///ه//ه
ن ن – ن –	ن ن – ن –
مُتَفاعلن	مُتَفاعلن

مُتَخَشْشِعَنْ	وَتَجَمْمَليْ
///ه//ه	///ه//ه
ن ن – ن –	ن ن – ن –
مُتَفاعلن	مُتَفاعلن

وبهذا نكون قد ذكرنا سبعة تشكيلات للكامل هي المطَّردة في الاستخدام. أما ما عداها فهو نادر وشواهده قليلة [1].

---

(١) يذكر العروضيون للكامل تشكيلين آخرين هما :

أ – تشكيل في الكامل التام : وهو ما كانت عروضه صحيحة وضربهُ أحذَّ مضمراً ومثالهُ·

لمن الدّيارُ برامستين فـعـاقل ‌ ‌ ‌ ‌ دَرسَتْ وغـيـَّـر آيـهـا القَطْرُ

متفاعلن متفاعلن متفاعلن ‌ ‌ ‌ ‌ مـتـفـاعلن مـتـفـاعلن فـعْلن

ب – تشكيل في مجزوء الكامل : وهو ما كانت عروضه صحيحة وضربه مقطوعاً، ومثاله:

وإذا هُمُ ذكـروا الاسـاء ‌ ‌ ‌ ‌ ة اكـثـروا الحـسنات

مـتـفـاعلن مـتـفـاعلن ‌ ‌ ‌ ‌ مـتـفـاعلن مـتـفـاعلْ

الكامل من البحور المفردة[1] التي تعتمدعلى تكرار التفعيلة الواحدة على وفق نظام هندسي معين، فإذا أريد لقصيدة الشطرين أن تكون تامّة فإن نظامها الهندسي الإيقاعي سيلتزم باحدى تشكيلات التام، إذ تتكرر فيه التفعيلة (متفاعلن) ست مرات، ثلاث مرات في الصدر، والأخرى في العجز، أما إذا أريد للقصيدة أن تكون من مجزوءاته، فإن تشكيلات مجزوء الكامل تحتم على الناظم أن يلتزم بنظامها الهندسي القائم على تكرار التفعيلة أربع مرات: مرتين في الصدر، ومرتين في العجز... ولما كان الكامل من أكثر بحور الشعر العربي غنائية، وليناً ، وانسيابيّة، وتنغيما واضحا، إلى جانب كونه يتألف من وحدة صافية مفردة مكرّرة، فإن شعراء حركة (الشعر الحر) استثمروا ايقاعه، وحلاوته فنظموا فيه كثيراً من تجاربهم الفنيّة، فكان أكثر البحور استخداماً في بداية الحركة.

ولعلّ اباحتهم استخدام أيّ عدد من التفعيلات في البيت الشعري — والبيت عندهم يتألف من شطر واحد، وليس فيه عروض، وإنما يقوم على الضرب فقط — وانتقالهم من ضرب إلى ما سواه في القصيدة الواحدة هو الذي جعل البحور المفردة كثيرة لديهم، ولا سيّما الكامل، فهم أحرار في شكل القصيدة، فقد تكون اشطرها الكامليّة هكذا :

متفاعلن متفاعلن متفاعلان ٣

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلان ٥

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلان ٨

---

(١) على نحو ما نقله ابن رشيق عن الجوهري في العمدة حين جعل البحور مفردات ومركبات، ينظر العمدة، ج١: ١٣٦–١٣٧.

أي أن بيتها الأول يتألف من ثلاث تفعيلات، والثاني من خمس تفعيلات، والثالث من ثماني تفعيلات، (مع مراعاة أنّ الضرب قد لا يكون موحّداً)، ومثالهُ قول سامي مهدي .

دبّ القرادُ إليه	
فاسترخى ونامْ .	مستفعلانْ
وتكاثرت زمر القراد،	
فما أحسّ	
وظلّ يحلم بالسلامْ.	متفاعلانْ
حتى إذا ما مرّ يومٌ واستفاقَ	
تخلّعت أطرافه من جانبيه	
ولم يجد إلا العظام[1]	مستفعلانْ

فهذه القصيدة وإن بدا شكلها الكتابي أنها تتألف من أكثر من ثلاثة أشطر إلا أن حقيقتها غير ذلك. لأن أشطرها مدوّرة، فالأول ينتهي عند لفظة (نام) وقد وضع الشاعر بعد هذه اللفظة نقطة علامة على انتهاء الشطر، في حين ينتهي شطرها الثاني بلفظة (السلام)، والثالث بلفظة (العظام) وهي كما تتضح قوافي الأشطر. فعلى الدارس أن يتنبّه سلفا إلى قضيّة التدوير في القصائد الحرة، وإلى طريقة كتابة القصيدة فقد لا تكون القصيدة حرّة ومع ذلك يكتبها ناظمها بأسلوب كتابة الشعر الحر، كما في الرسم الكتابي الآتي من قصيدة «قيثارة الامل» لبلند الحيدري .

---

(١) قصيدة (ورقة ليست لكافكا) الأعمال الشعرية، ٢٤١

كلٌ لهُ قيثارةٌ إلاّ ..

أنا

قيثارتي في القلب حطمها الضّنا

كانت

وكنا

والشّباب مرفرفٌ

تشدو فتنشر حولنا صور المنى[1]

فهذا الشكل الكتابي وإن أوحى بأن القصيدة حرّة، غير أنها في الحقيقة ليست إلا قصيدة كاملية من قصائد الشطرين، وبمجرد إعادة ترتيبها شكليًا تعودُ إلى وضعها الخليلي ذي الشطرين المتساويين هكذا:

كلٌ لهُ قيثارةٌ إلا أنا	قيثارتي في القلب حطّمها الضّنا
كانت وكنا والشّبابُ مرفرفٌ	تشدو فتنشرَ حولنا صورَ المنى
مستفعلن مستفعلن متفاعلن	مستفعلن متفاعلن متفاعلن

فعلى الدّارس أن يتنبّه إلى ذلك ويميّز بين القصيدة الحرّة المدوّرة الأشطر وقصيدة الشطرين التي ترسم على وفق كتابة الشعر الحر.

عد إلى قصيدة سامي مهدي وتفحص ضروبها، تجد أن الشاعر لم يستخدم فيها غير ضرب واحد، هو الضرب المذيّل (متفاعلانْ) وهذا معناه أنّ الشاعر حُرّ في اختيار ضروبه. فقد يستخدم ضرباً معيناً، كما هو الحال مع سامي مهدي في هذه

(١) ديوان بلند الحيدري، ١٠٨، دار العودة.

القصيدة، وقد ينتقل من ضرب إلى ما سواه بحرية في أكثر من شطر، كما هو الحال مع نازك الملائكة في عموم قصائدها الكامليّة [1]، ففي قصيدة «مر القطار» جمعت الشاعرة بين الضرب الصحيح «متفاعلن» والمذال «متفاعلان» في قولها :

الليلُ ممتدُّ السكون إلى المدى	متفاعلن
لا شيء يقطعُهُ سوى صوت بليد[2]	متفاعلان

وفي قصيدة «الوصول» جمعت بين الضرب الصحيح «متفاعلن» والمذال «متفاعلان» والمرفّل «متفاعلاتن» كما في قولها .

وأنا أغنّيها وأرقبُ في ارتخاء	متفاعلان
ظلّ النخيل على الثرى	متفاعلن
لم ألق غيرك لي نصيرا [3]	متفاعلاتن

وغير ذلك .

في حين استخدم السيّاب في قصيدة «حفّار القبور» الضربين:

المذيّل والمرفّل كما في قوله ،

يا ربّ ما دام الفناءْ	متفاعلان
هو غايةُ الأحياء، فأمرْ يهلكوا هذا المساءْ !	متفاعلان
سأموتُ من ظمأ وجوعٍ [4]	متفاعلاتن

(١) نازك الملائكة الناقدة، ٢١١، وما بعدها.

(٢) مج ٢٠٢ : ٦٠ .

(٣) مج ٢٠٢ : ٣٦٧ .

(٤) مج ١: ٥٤٦-٥٤٧

خلاصة الكامل

١- يستعمل تاماً ومجزوءاً بسبعة تشكيلات، فإذا كان تاما تألف من ست وحدات ايقاعية في الشطرين:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن   متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وإذا كان مجزوءاً تألف من أربع وحدات إيقاعية في الشطرين، لأن المجزوء ما حذف تفعيلة من كل شطر فيه :

متفاعلن متفاعلن   متفاعلن متفاعلن

٢- اما ما يدخله من زحافات وعلل فهي :

أ- زحاف الإضمار: وهو تسكين الحرف الثاني في (متفاعلن) فتنقل إلى (مستفعلن) واجازوا دخوله على جميع اجزائه: حشواً وعروضاً وضرباً.

ب- علة القطع : وهي حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله فتصير تفعيلتهُ (متفاعلْ) وبعض العروضيين ينقلها إلى (فعلاتن) المساوية لها.

جـ- علة الحذذ: وهي حذف الوتد المجموع برمّته من آخر التفعيلة فتصير (مُتَفَا) وتنقل إلى (فَعِلُن) المساوية لها بالحركات والسكنات. ويدخل زحاف «الاضمار» على الحذذ فتصير التفعيلة (فعْلن) بسكون العين وهذا في التشكيل الأحذّ المضمر .

د- علة الترفيل : وهي زيادة سبب خفيف على ما آخرهُ وتد مجموع، فتصير التفعيلة (متفاعلاتن) .

هـ- علة التذييل : وهي زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع، فتصير التفعيلة (متفاعلان) .

٣- من البحور المفردة (الصافية) التي يكثر استخدامها في الشعر الحر .

٤- تقوم القصائد الكامليّة الحرّة على استخدام التفعيلة الصافية «متفاعلن» بحرية تامة في الشطر الواحد، فقد تتكرر خمس مرات في الشطر، وقد تتكرر مرتين، أو عشرا، على وفق ما تمليه تجربة الشاعر. وليس هذا الاستخدام مقصورا على الكامل، وإنما في كل الأوزان الصافية الأخرى التي تستخدم في الشعر الحر، فعلى الدارس أن يتنبه إلى ذلك.

٥- تبيح حركة الشعر الحر الانتقال من ضرب إلى ما سواه في القصيدة الحرّة الواحدة، وهذه الحريّة نغّمت الاشطر تنغيمات سريعة قضت على رتابة الوزن الواحد، فعلى الدارس الانتباه إلى هذا الاستخدام في الأوزان الأخرى لأنه ليس مقصورا على الكامل .

تمرينات على الكامل

قطع الأبيات الآتية بعد كتابتها عروضياً وانسبها إلى تشكيلاتها :

١- قال أبو فراس الحمداني :

أبنيَّـــــتي لا تجـــــزعي	كـــلُّ الأنـــام إلـــى ذهـــابْ
نوحي عليّ بحســـــرةٍ	من خلف ستـرك والحجـابْ
قـــولي إذا كلّمْـــتِني	فـعـيـيتُ عن ردّ الجــوابْ
زينُ الشـــبـــاب أبو فـــرا	سٍ لم يُمـــتّع بالشّـــبـــاب

٢- وقال علي الياسري[1] :

هي أمــةُ العـربيّ مـا هانت ومـا	نسي الإباء على الزّمـان كـرامُـهـا
وبهـا ابتـدا هذا الزمـان مسـارَهُ	فـإذا مـضت فـختـامـهُ وختـامـهـا

٣- وقال صالح الظالمي في فلاح[2]:

أبصـرته تهـوي السنـابلُ حـولهُ متـجـمّـعَـةْ

وخطاهُ يلويهـا الذهولُ إذا تخطّت مسـرعـةْ

٤- وقال محمد حسين آل ياسين[3] :

إني لأقـسمُ بالشـهـيد تغـار من	دمـه المنوّر نجـمـة الأسـحـارِ
وبتـربة ضـمّـتـهُ أكـرم واهبٍ	فـتـفـجّـرتْ فـيـه كنوز فـخـارِ
وبدجلةٍ مـا ديف بالدّم مـاؤه	إلاّ استـحـالا فـيـه فـيضَ نُضـارِ
إنّ العـراق ومـا يزال عـرينه	من عـهـد «نُصـّر» مـوطن الأحـرارِ

---

(١) قصيدة «الفيض» ديوان المجد، ١٢ .

(٢) قصيدة «حصاد الدمع» دروب الضباب، ١٥ .

(٣) قصيدة «ذكرى الثار» ديوان آل ياسين، ٧٢ .

٥- وقال جميل حيدر في المعلم [١] :

مــــــا بـين طـرفـك والـيــــــــراعِ
تمتـــدُّ ملحــــمـــة الشـــعـــاعِ
فـــي ذلـــك الـــطـــين المُـــعـــلّـــب (م)
بـين أوعـــــيــــــة الطِّبـــــاعِ
مـــا زلت تســـتـــهـــدي النشـــور
إلـيــــــه فـي أنـقـى المســـــاعـي
وتذوب حـــتّى يســـتـــفـــيق
الشـيء منـك عـلـى انطبـــــــــاعِ

٦- وقال عبد العزيز المقالح [٢] :

هي لحنُ غـــربتنا ولونُ حـــديثنا
وصـــلاتنا عـــبـــر المناجم .. في السـهـــرْ
مـــهـــمـــا ترامى الليلُ فـوق جـبـــالـهـــا
وطغى واقـــعـى في شـــوارعـــهـــا الخطرْ
ســيـمـــزقُ الاعـــصـــار ظلمـــة يومـــهـــا
ويلفـــهـــا بحنانهِ صـــبـحٌ أغـــرْ

٧- وقال بشارة الخوري :

ذاك الفـــتى بالأمسِ عـــاد إلى ... شـــبحٍ هزيلِ الجـــسمِ مُنجـــردِ
عـــيناهُ عـــالقـــتـــان في نفقٍ ... كـــسـراجِ كـوخٍ نصفِ مُـتَّـقِـدِ

٨- وقال صالح الجعفري [٣] :

كـيـف الإقـــامـــة عند من نهـوى ... أم كـــيفَ نأمنُ والهـــوى غـــدَّرُ
والدّهـرُ يصـــرُخُ كلّ ثانيـــةٍ ... شـــدّوا المحـــاملَ أيّهـــا السَّـــفْـــرُ

(١) نبع وظل، ١٠١ .
(٢) ديوان عبد العزيز المقالح، قصيدة «لا بد من صنعاء»، ٢٤ .
(٣) ديوان الجعفري، ١٠١ .

٩- وقال محمد رضا مبارك:

لا لست وحدَك

نحنُ الشظايا والبقايا

ها نحنُ حولكَ يا عراق!!

مذ قد تجمّعتِ الضحايا

والنخلُ أول من يموت .

الرجـز بحـرٌ من البـحـور المفـردة، تتـألف وحـدتهُ الايقـاعـيـة من تفـعـيلة «مُسْتَفْعِلُنْ»، ووزنه :

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ   مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

ويستعمل تاماً، ومجزوءاً، ومشطوراً، ومنهوكاً، ويدخلُ كلّ أجزائه : حشواً وعروضاً، وضرباً، زحافان: الخبن، وهو حذف الثاني الساكن من «مُسْتَفْعِلُنْ» فتصير «مُتَفْعِلُنْ» وتنقل إلى «مُفاعِلُنْ» المساوية لها بالحركات والسكنات، وزحاف الطي: وهو حذف الرابع الساكن من (مُسْتَفْعِلُنْ) فتصير (مستعلن) وتنقل إلى (مفتعلن) على وفق الآتي :

مُسْتَفْعِلُنْ	=	مُتَفْعِلُنْ	=	مفاعلن
/٥/٥//٥	=	//٥//٥	=	//٥//٥ الخبن
ـ ـ ن ـ		ن ـ ن ـ		ن ـ ن ـ
مُسْتَفْعِلُنْ	=	مُسْتَعِلُنْ	=	مُفْتَعِلُنْ
/٥/٥//٥	=	/٥///٥	=	/٥///٥ الطيّ
ـ ـ ن ـ	=	ـ ن ن ـ	=	ـ ن ن ـ

والرجز (*) من البحور الكثيرة الاستعمال حتى سمي بمطيّة الشعراء لكثرة ما ركبوهُ نظماً، ونوّعوا في تشكيلاته، على أنّ أهم تشكيلاته من التام هي :

(*) جاء في لسان العرب: «الرجز أن تضطرب رجلُ البعير أو فخذاهُ إذا أراد القيام، أو ثار ساعة ثم تنبسط.. ومنه سمّي الرجز من الشعر لتقارب أجزائه وقلة حروفه .. والرجز شعر، ابتداء أجزائه سببان ثم وتد، وهو وزن يسهل في السمع ويقع في النفس، ولذلك جاز أن يقع فيه (المشطور) وهو الذي ذهب شطره. (والمنهوك) وهو الذي قد ذهب منه اربعة اجزائه وبقي جزءان . وقد اختلف فيه. فزعم قوم أنه ليس بشعر، وأن مجازه مجاز السجع، وهو عند الخليل شعرٌ صحيح، ولو جاء منهُ شيء على جزء واحد لاحتمل (الرجز) ذلك لحسن بنائه»، بدلالة عبد الوهاب محمود الكحلة «العروض والقافية في لسان العرب» ٣٥ .

١- **الرجز الصحيح** : وهو ما كانت عروضه صحيحة (مُسْتَفْعِلُنْ) وضربهُ كذلك (مُسْتَفْعِلُنْ) ومثالهُ قول الشاعر :

لا خـــيْـــر في منْ كفّ عنّا شـــرّهُ إنْ كـــان لا يرجى لـيـــوم خـــيـــرهُ

وتقطيعُهُ :

لا خير في	من كففَعنْ	ناشرْر هُو	إن كان لا	يُرجى ليو	من خير هو
/٥/٥//٥	/٥/٥//٥	/٥/٥//٥	/٥/٥//٥	/٥/٥//٥	/٥/٥//٥
— — ن —	— — ن —	— — ن —	— — ن —	— — ن —	— — ن —
مُسْتفْعلُنْ	مُسْتفْعلُنْ	مُسْتفْعلُنْ	مُسْتفْعلُنْ	مُسْتفْعلُنْ	مُسْتفْعلُنْ

٢- **الرجز المقطوع**: وهو ما كانت عروضه صحيحة (مُسْتفْعلن) وضربهُ مقطوعاً (مستفعل) والقطع (علة) وهي حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله، فتصير التفعيلة : «مُسْتَفْعِلْ» وتنقل إلى «مفعولن» المساوية لها بالحركات والسكنات. مع مراعاة أن زحاف الخبن قد يدخل على الضرب المقطوع فتصير التفعيلة (معولن) وتنقل إلى (فعولن) المساوية لها بالحركات والسكنات هكذا.

مُسْتفْعلُنْ	=	مُسْتفْعلْ	=	مَفْعُولُنْ
/٥/٥//٥	=	/٥/٥/٥	=	/٥/٥/٥ قطع
— — ن —	=	— — —	=	— — —
مَفْعُولُنْ	=	مَعُولُنْ	=	فعولن
/٥/٥/٥	=	//٥/٥	=	//٥/٥ قطع وخبن
— — —	=	ن — —	=	ن — —

ومثاله قول الشاعر :

القلبُ منهـا مـســتــريحٌ سـالمٌ والقلبُ منّي جـاهِدٌ مَـجْـهـودُ

وتقطيعه :

القلبُ من	هامستري	حنسا لمن
/٥/٥//٥	/٥/٥//٥	/٥/٥//٥
— — ن —	— — ن —	— — ن —
مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ

ولقلبمن	نيجاهدُن	مجهودو
/٥/٥//٥	/٥/٥//٥	/٥/٥/٥
— — ن —	— — ن —	— — ن —
مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلْ
		مفعولن

ومثاله وقد تعاقبت فيه التفاعيل الصحيحة ، والمخبونة، والمقبوضة قول الشاعر:

وكلُّ يوم في حـــيــاة خــائفٍ لا يجـــدُ الأمــــانَ يومُ تَـخْسِ

وتقطيعُهُ :

وكُلْليو	من في حيا	تخائفن
//٥//٥	/٥/٥//٥	//٥//٥
ن — ن —	— — ن —	ن — ن —
مفاعلن	مُسْتَفْعِلُنْ	مفاعلن

لا يجدُلْ	أمان يو	مُتَخْسي
/٥///٥	//٥//٥	//٥/٥
— ن ن —	ن — ن —	ن — —
مفتعلن	مفاعلن	فعولن

أما تشكيلاتهُ من المجزوء فليس له غير تشكيل واحد هو :

٣– الرجز المجزوء الصحيح: وهو ما كانت عروضه صحيحة (مُسْتَفْعِلُنْ) وضربه كذلك ومثالهُ قول أحمد الصافي النجفي :

قطعةُ شعري حلوةٌ   قد رقص القلبُ لها
أريدُ أن أجعلَ من   حشاشتي منزلَها
لو قُدمتْ في طبقٍ   رامَ اللبيبُ أكلَها[1]

وتقطيعهُ:

قطْعةُ شع	ري حلوتن	قد رقصل	قَلْبُلها
/٥///٥	/٥/٥//٥	/٥///٥	/٥///٥
ـ ن ن ـ	ـ ـ ن ـ	ـ ن ن ـ	ـ ن ن ـ
مفتعلن	مُسْتَفْعِلُنْ	مفتعلن	مفتعلن
طي	سالمة	طي	طي

أما الرجز المشطور فتشكيلاتهُ:

٤- المشطور المقطوع: وهو ما كانت عروضُهُ مقطوعة «مستفعلْ» وتنقل إلى «مفعولن» وعروضهُ هذه هي الضرب على وفق ما يرى العروضيون. (أي ليس لهذا التشكيل ضربٌ) لأنّ المشطور هو ما حذف شطرهُ، وبقي منه شطرٌ، ويعدّ الشطر الباقي بيتا عروضهُ ضربه(٢). مع مراعاة أن زحاف الخبن قد يدخل على العروض المقطوعة فتصير «فعولن».. وهذا التشكيل يرد علّى نوعين : نوع تكون فيه القافية مفردة، ونوع تكون فيه القافية مزدوجة ، فمن الأول قول بشار بن برد:

يا طللَ الحيِّ بذاتِ الصَّمْدِ
باللهِ خبِّرْ كيفَ كنتَ بعدي
أوْحشتَ من دعْدٍ وتربِ دعْدِ
سقياً لأسماءَ ابنةِ الأشدِّ

(١) المجموعة الكاملة لأشعار أحمد الصافي النجفي غير المنشورة ، ٧٩ .

(٢) ينظر : شرح تحفة الخليل، ٨٢ .

وتقطيعه :

يا طللٌ	حبيذا	تصْصمدي
/٥///٥	/٥///٥	/٥/٥/٥
— ن ن —	— ن ن —	— — —
مفتعلن	مفتعلن	مفعولن

في حين أنك لو قطّعت أيّ شطر آخر من الثلاثة الباقيات لوجدت أن العروض فيه مقطوعة مخبونةٌ .

ومن الثاني (مزدوج القافية) أي الذي يزدوج فيه كلّ شطرين في قافية قول أبي العتاهية :

مـــا تطلُعُ الشّـــمسُ ولا تغــيبُ   إلاّ لأمـــر شـــأنُهُ عـــجـــيبُ[1]

لكلّ شيء مـــعـــدنٌ وجـــوهرْ   وأوسطٌ وأصـــغـــرٌ وأكـــبـــرْ

وتقطيعُهُ:

لكلْلشي	إن معدنن	وجوهرْ	واوسطن	واصغرن	واكْبرْ
//٥//٥	/٥/٥//٥	//٥/٥	//٥//٥	//٥//٥	//٥/٥
ن — ن —	— — ن —	ن — —	ن — ن —	ن — ن —	ن — —
مفاعلن	مستفعلن	فعولن	مفاعلن	مفاعلن	فعولن
خبن	سالمة	قطع وخبن	خبن	خبن	قطع وخبن

٥- **المشطور المذيّل**: وهو مـا كـانت عـروضـه – وهي ضـربهُ – مـذيلة، والتذييل علة، وهي كما مرّ زيادة حرف ساكن على آخر التفعيلة[2] ومثاله قول العجّاج :

---

(١) الاغاني : مج ٤ : ٣٧ .

(٢) على وفق ما يرى صاحب الايقاع حين وحّد بين التذييل والتسبيغ لأنهما شيء واحد. ينظر الايقاع، ٧٨ .

هاجك من أروى كَرَسٌ الأسقامْ

ومنزل بالٍ كخطّ الاقلامْ

والدّهرُ يهوي بالفتى في أسوامْ

ومن عناء المرء طول التهيامْ[1]

وتقطيعُهُ :

وذْدهُريه	وي بلفتى	في أسوام
/٥/٥//٥	/٥/٥//٥	/٥/٥/٥٥
— — ن —	— — ن —	— — — ٥
مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	مفعولان

ومن عنا	ئلمر ئطو	لتْتهيامْ
//٥//٥	/٥/٥//٥	/٥/٥/٥٥
ن — ن —	— — ن —	— — — ٥
مفاعلن	مُسْتَفْعِلُنْ	مفعولان

ويمكن الاستعاضة عن السكون (٥) الدال على الحرف الزائد بالنقطة (٠) فيصبح التعبير عنها (/٥/٥/٥٠ = — — — ٠) وهذا التشكيل يجعلهُ العروضيون من تشكيلات السريع، وهو وهم فرضته الدائرة، لأن ايقاعهُ هو نفسه ايقاع الرجز المقطوع بزيادة حرف ساكن، وقد تنبه إلى ذلك أحد الباحثين قبلنا، ونحن نرى صوابه[2].

أما الرجز المنهوك فلهُ تشكيلان :

٦- الرجز المنهوك الصحيح : وهو ما كانت عروضه صحيحة وهي ضربه، لأن المنهوك هو البيت الذي ذهب ثلثاهُ، ويعدّ ثلثه الباقي بيتاً، وجزؤه الأخير هو

---

(١) الأبيات بدلالة عبد الحميد الراضي في «شرح تحفة الخليل» ٢٣٦ وهي عنده من مشطورات السريع.

(٢) ينظر : الايقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة ، ٨٨ .

الضرب والعروض،[1] ومثالهُ قول دريد بن الصمّة:

يا ليـتني فـيـهـا جـذَعْ
أخبُّ فـيـهـا وأضَع
أقـودُ وطْفـاءَ الـزّمَع
كـأنّهـا شـاةٌ صـدع

وتقطيعُهُ:

يا ليتني	فيها جذَعْ	أخْبُبُفِي	ها وأضعْ
/ه/ه//ه	/ه/ه//ه	//ه//ه	/ه///ه
ـ ـ ن ـ	ـ ـ ن ـ	ن ـ ن ـ	ـ ن ن ـ
مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	مفاعلن	مفتعلن

٧- الرجز المنهوك المذيّل، ووزنه: «مستفعلن مفعولان» ويذكر في منهوك المنسرح، وقد رأينا صواب إيراده في الرجز المنهوك على وفق ما جاء في «الايقاع في الشعر العربي»[2] لأنه منه بزيادة حرف ساكن، ومثاله قول هند يوم بدر:

ويهـاً بني عـبـد الدّارْ
ويهـاً حـمـاة الأدبار
ضـربـاً بكل بتّـارْ

وتقطيعُهُ:

ويهن بني	عبدُ دارْ
/ه/ه//ه	/ه/ه/ه ه
ـ ـ ن ـ	ـ ـ ـ ه
مُسْتَفْعِلُنْ	مفعولان

(١) شرح تحفة الخليل، ٨٤.

(٢) الايقاع في الشعر العربي، ٨٠.

لمّا كان الرجز من البحور المفردة التي تقوم على تكرار جزء رتيب «مستفعلن» من غير أن يشعر قائله بأي تكلّف أو صعوبة، فإن هذه الميزة هيأته ليكون واحداً من أكثر الأوزان استعمالاً في الشعر الحرّ في عصرنا الراهن، كما كان من أكثر الأوزان استعمالا عند المتقدمين حتى نعتوهُ بمطيّة الشعراء «وذلك لأنه غير معقّد، وقلّما يقع فيه الانكسار بل ينعدم بسبب أنه يجد من الانفعالات النفسية، وحركات الجسم المصاحبة لهُ، ما يشبه الضوابط الايقاعية التي تحول دون النشاز النغمي»[1].

وقديما استخدموه بتشكيلات قصيرة، منها ما كان ذا ايقاع قصير رتيب مفرد مقطّع، ومنها ما كان ذا أشطر غير متساوية في عدد التفعيلات، فإلى الأول أشار المبرّد قائلاً: «.. حتى صنع بعض المتعقبين – أظنهُ علي بن يحيى، أو يحيى بن علي المنجم – أرجوزة على جزء واحد هي:

طيفٌ ألمْ * بذي سلمْ * بعد العتمْ * يطوي الأكمْ
جاد بفمْ * وملتزمْ * فيه هضمْ * إذا يُضمْ

ويقال: إن أول من ابتدع ذلك سلم الخاسر، يقول في قصيدة مدح بها موسى الهادي:

موسى المطرْ * غيثٌ بكرْ * ثمّ انهمرْ * أولي المررْ
كم اعتسرْ * ثم ايتسرْ * وكمْ قدرْ * ثمّ غفرْ
عدْلُ السيَرْ * باقي الأثرْ * خيرٌ وشرْ * نفعٌ وضرْ
خيرُ البشرْ * فرعُ مُضرْ * بدرُ بدرْ * والمفتخرْ

لمن غبر

(١) العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، ٤٨٨.

والجوهري يسمي هذا النوع المقطّع .»[1]

وإلى الثاني أشار المعري قائلا حين علّق على هذه الأرجوزة :

كـيـف رأيت زُبْـرا

أقِـطَـاً أم تمـرا

أم قـرشـيّـاً بازلاً هزبْرا

«ألا ترى إلى قصر البيتين الأولين وطول البيت الثالث»[2] ، لأننا لو قطّعنا الأشطر لكانت

كيفر أيْ	تَزبْرا
/٥///٥	//٥/٥
— ن ن —	ن — —
مفتعلن	فعولن

أأقطن	أم تمرا
////٥	/٥/٥/٥
فعلتن	مفعولن

أمْ قرشيْ	ينْ بازلن	هزبْرا
/٥///٥	/٥/٥//٥	//٥/٥
— ن ن —	— — ن —	ن — —
مفتعلن	مُسْتفْعِلُنْ	فعولن

وما ذكره أبو العلاء من اختلاف في عدد تفعيلات الشطر الواحد، هو عينةٌ ما ينهجهُ شعراء حركة الشعر الحر، ليس في الرجز، وإنما في كل الأوزان التي نظموا

(١) العمدة، مج ١: ١٨٤–١٨٥ .

(٢) الصاهل والشاحج، تحقيق بنت الشاطئ، بدلالة الشيخ جلال الحنفي، ٤٨٩ .

فيها، وينظمون ، ولذا جاء الرجز عندهم غير مقيّد بضرب، أو عروض، أو تشكيل معيّن، فاستخدموا في القصيدة الواحدة أكثر من ضرب، وربما أضافوا ضروبا أخرى إلى ضروبه كما فعل السيّاب في «أنشودة المطر» حين استخدم الضرب «فعلْ = //٥» و «فعولْ = //٥٥» و«فاعلان = /٥//٥٥» :

عيناكِ غابتا نخيل ساعةَ السَّحَرْ،	فـعلْ
أو شرفتانِ راح ينأى عنهما القمرْ،	فـعلْ
عيناك حين تبسمان تورقُ الكرومْ	فـعولْ
وترقصُ الأضواء .. كالأقمار في نَهَرْ	فـعلْ

* * * *

أصيحُ بالخليج . «يا خليجْ	فـعولْ
يا واهب اللؤلؤ والمحار، والرّدى!»	فـعلْ
فيرجع الصّدى	فـعلْ
كأنهُ النشيجْ	فـعولْ
«يا خليجْ	فـاعلان
يا واهب المحار والرّدى..»[1]	فـعلْ

ولعلّ في تقبل هذا الوزن لهذه الضروب الجديدة ما يدلّ على أنها «أجزاء من التفعيلة الأصلية مستفعلن»[2] كما قال أحد الباحثين المعاصرين.

على أنّ الدارس لا بد أن يتبين أنّ شعراء حركة الشعر الحر استخدموا في حشو أشطرهم كلّ ما يبيحهُ الوزن الخليلي من جوازات : كالخبن، والطي، وربّما جمعوا بينهما معاً كما فعل الشاعر القديم «أقطَنْ = ////٥ = فعلتن» لأن الوزن

---

(١) ديوانه مج ١: ٤٧٤ ، ٤٧٧ .

(٢) د. محمود علي السمّان: «أوزان الشعر الحر وقوافيه» ٦٧ .

يحتملُ ذلك، كما أنهُ يحتملُ جميع الموضوعات المعاصرة، سواء أكانت غزليّة، أم فلسفية، أم سياسيّة، وإليك هذا المثال من شعر نزار قباني لتتفحص أفكارَهُ، وتتطلع على ضروبه المختلفة :

في خانة المهنة من جوازي	فـعـولن
عبارةٌ صغيرةٌ صغيره	فـعـولن
تقولُ : إني (كاتب وشاعرْ)	فـعـولن
في اللحظة الأولى ، اعتقدتُ أنها	مـفـاعلن
عبارةٌ سحريةٌ	مستفعلن
ستفتحُ الأبواب في طريقي	فـعـولن
وتجعلُ الحرّاس يسجدون لي	مـفـاعلن
وتُسكرُ الضبّاط والعساكرْ	فـعـولن
* * *	
ثم اكتشفت أنّها فضيحتي الكبيرهْ	فـعـولن
وتهمتي الخطيره	فـعـولن
وأنها السيف الذي يطولُ راسي	م
كلّما أردت أن اسافرْ[1]	مـفـاعي (فعولن)

علماً أنها من نتاج سنة ١٩٨٦ م.

(١) قصيدة «على القائمة السوداء» ديوان «قصائد مغضوب عليها» ، ١١ .

خلاصة الرجز

١- من البحور المفردة (الصافية) ..ويستعمل تاماً، ومجزوءاً ، ومشطوراً، ومنهوكاً.

٢- لهُ عدة تشكيلات، إلا أن أهم تشكيلاته المستعملة فعلياً هي سبعة تشكيلات·

فمن التام :	الرجز الصحيح، والرجز المقطوع
ومن المجزوء	الرجز المجزوء الصحيح
ومن المشطور:	المشطور المقطوع، والمشطور المذال
ومن المنهوك:	المنهوك الصحيح، والمنهوك المذال

٣- ويدخله من الزحافات والعلل:

أ- **زحاف الخبن** : وهو حذف الثاني الساكن ، ويدخل في كل اجزائه : حشواً، وعروضاً ، وضرباً.

ب- **زحاف الطي** : وهو حذف الرابع الساكن، ويدخل في كل اجزائه حشواً وعروضاً وضرباً.

جـ- **علة القطع** : وهي حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله، وتدخل على الضرب، مع مراعاة أنّ زحاف الخبن قد يدخل على الضرب المقطوع أيضاً، فتصير التفعيلة (فعولن) .

د- **علة التذييل** : وهي زيادة حرف ساكن على آخر التفعيلة، وتدخلُ في ضربه .

٤- يستعمل كثيراً في شعر الشطرين والشعر الحر، إلا أنّ القصيدة الحرّة تستخدم أكثر من ضرب واحد من ضروبه.

أمثلة وتطبيقات

قطّع الأبيات الآتية، مبيّنا ما أصابها من زحافات وعلل ثم انسبها إلى تشكيلاتها :

١- قال عبد العزيز المقالح :

معذرة النهارْ

معذرة الاشعارْ

معذرة وأنت مصلوبٌ على الطريقْ

وأنت في الحريقْ

تنهش عينيك الحبيبتين بومةُ الندمْ

والخائنون يهتفون للعدمْ

معذرة التلال والقممْ

معذرة الدموع والالمْ[1]

٢- وقال السري الرّفاء في وصف شمعة:

مفتولة مجدولةٌ تحكي لنا قدَّ الأسلْ

كأنها عمرُ الفتى والنارُ فيها كالأجل[2]

٣- وقال ابن عبد ربّه :

بياضُ شيبٍ قد نصعْ

رفعْتُهُ فما ارتفع

إذا رأى البيض انقمع

من بين يأس وطمعْ[3]

---

(١) ديوان عبد العزيز المقالح ، دار العودة، ٣٨٧ .

(٢) بدلالة محمود فاخوري، سفينة الشعراء ، ٧٧ .

(٣) العقد، مج ٥ ٤٠٦

٤- وقال سالم بن داره يهجو بني فزارة(١)

حـــدبدبا بدبدبا منك الآنْ

استمعوا انشدكم يا وِلْدانْ

إنّ بني فزارة بْن ذبيانْ

قد طُرقتْ ناقتهم بإنسان

مُشَيَّأٍ أعجبْ بخلق الرحمن

٥- ومما نسب لاحد الشياطين، قاله لعلقمة بن صفوان :

علقم إنّي مقتولْ

وإن لحمي مأكولْ

أضربهم بالمسلولْ

ضرب غلام مشمولْ

رحْب الذّراع بهلول(٢)

٦- وقال علي الشرقي :

أطيبُ أوقاتِ الليالي سَحَرٌ والليلُ في بغدادَ كلّهُ سَحَرْ

كواكبٌ غرقى بأفْقٍ مُترَعٍ من بهجةٍ فاضتْ عليهِ فانغمرْ

وسائرُ الالطافِ قد تسامرتْ ليلاً ببغداد فما أحلى السمر(٣)

---

(١) بدلالة «الايقاع في الشعر العربي» .

(٢) أورده محمد عوني عبد الرؤوف في «بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف» ٦٢ .

(٣) ديوان علي الشرقي ، ٢١٢ .

٧- وقال عبد الوهاب البياتي

حنظلة مضرجاً بدمهِ

يواجهُ الجدار

يواجهُ القاتلَ في ريشته

خجلانْ

لأنه يعرفهُ

كم مرةٍ صافحهُ

وضمه لصدره

ونحن كم كنا لهُ رفاقْ

لكننا نخجل أنْ نبوحَ باسم ذلك الجبانْ[1]

٨- وقال حسب الشيخ جعفر:

لم تغمض الجفونْ

في حفرة، في قاعْ

الكفنُ الشراعْ

والبحرُ فجرٌ في ندى العيونْ

٩- وقال أحمد ضيف الله العواضي :

كان يرى فيما يرى النائمُ

أنّ القاف قبل النونْ

وأنّ لا سيفاً سوى الصبر أو الجنونْ

(١) عبد الوهاب البياتي، كتاب المراثي، قصيدة «الى ناجي العلي» ١٩٦ .

حتى يكون الحلْمُ شيئاً باهتاً

ليس به برقٌ ولا غيومْ [1]

١٠- وقال محمد رضا مبارك في أعمى:

يمضي على عصاه

ملتمساً طريقه

يمضي على هواه

ملتمساً عصاه

حتى إذا صادفه

في العمق بابْ

رمى العصا

ليُبصرَ الغيابْ

في الحفرةِ العميقهْ

(١) ديوانهُ «إن بي رغبة للبكاء» ٥٧ .

السريع بحرٌ مركّب، يتألف من ستة أجزاء، ووزنهُ في الدائرة يخالف وزنهُ المستعمل في الشعر، ففي الدائرة يكون :

مُسْتَفْعِلُن مُسْتَفْعِلُن مَفْعُولاتُ مُسْتَفْعِلُن مُسْتَفْعِلُن مَفْعُولاتُ

في حين هو في الاستخدام :

مُسْتَفْعِلُن مُسْتَفْعِلُن فاعلن مُسْتَفْعِلُن مُسْتَفْعِلُن فاعلن

ولذلك بحثوا عمّا يسوّغ ذلك في الزّحافات والعلل[1].

وقبل أن نعرض لتشكيلاته ننبه إلى أن زحافي (الخبن) وهو حذف الثاني الساكن، و(الطي) وهو حذف الرابع الساكن، يدخلان في حشوه بكثرة كما كان الحالُ في الرجز، وإليك أهم تشكيلاته :

١- **السريع الصحيح**: وهو ما كانت عروضهُ (فاعلن) وضربه كذلك، ومثالهُ قول أبي العتاهية .

---

(١) من ذلك مثلاً أنهم ذكروا :

أ- أن (مفعولاتُ) أصيبت بالطي (وهو حذف الرابع الساكن) فصارت (مفعلاتُ) ثم أصيبت بعلة الكسف (أو الكشف) وهي حذف متحرك وتده المفروق (أي حذف السابع المتحرك) فصارت (مفعلا) ونقلت إلى (فاعلن).

ب- وأن (مفعولاتُ) أصيبت بالطي فصارت (مفعلاتُ) ثم أصيبت بعلة الوقف، وهي تسكين متحرك وتده المفروق (أي تسكين السابع المتحرك) فصارت (مفعلاتْ) بتسكين التاء ونقلت إلى (فاعلان) المساوية لها بالحركات والسكنات.

جـ- وأنّ (مفعولاتُ) أصيبت بعلة الصلم، وهي اسقاط الوتد المفروق (لاتُ) برمته من التفعيلة فصارت (مفعو) ونقلت إلى (فعْلن) بتسكين العين المساوية لها بالحركات والسكنات .. وغير ذلك ينظر «كتاب الكافي في العروض والقوافي» للخطيب التبريزي، ٩٥، ٩٧ .

لا تكُ في كل هوى تنهمكْ ... ولا تكونَنَّ لجوجاً مَحِكْ

نافسْ إذا نافسْتَ في حكمةٍ ... ولا تدع خيراً ولا تتْرُكْ

واصنعْ إلى الناس جميلاً كما ... تحبُّ أنْ يصنعه الناسُ بكْ [1]

وتقطيعه .

وصْنعُ إلن	ناسجمي	لن كما
/٥/٥//٥	/٥///٥	/٥//٥
— — ن —	— ن ن —	— ن —
مستفعلن	مفتعلن	فاعلن
سالمة	مطوية	

تحبْبان	يَصْنعهنْ	ناسُبكْ
//٥//٥	/٥///٥	/٥//٥
ن — ن —	— ن ن —	— ن —
مفاعلن	مُفْتعلُن	فاعلن
مخبونة	مطوية	

٢- **السريع المذيّل** : وهو ما كانت عروضهُ صحيحة (فاعلنْ) وضربهُ مذيّلا (فاعلان) ومثالهُ قول بشّار :

وكاعبٍ قالت لاترابها ... يا قومُ ما أعجب هذا الضّريرْ

هل يعشق الإنسانُ ما لا يرى ... فقلتُ، والدمعُ بعيني غزيرْ

إن كان عيني لا ترى وجهها ... فإنّها قد صوّرت في الضّميرْ

---

(١) شرح ديوان ابي العتاهية، ١٨٧

وتقطيعُهُ:

وكاعبن	قالت لات	رابها
٥//٥//	٥//٥/٥/	٥//٥/
ن – ن –	– – ن –	– ن –
مفاعلن	مستفعلن	فاعلن
مخبونة	سالمة	

يا قومُما	أعجبها	ذضْضريْزْ
٥//٥/٥/	٥///٥/	٥٥//٥/
– – ن –	– ن ن –	– ن – ٥
مستفعلن	مُفْتعلُن	فاعلان
سالمة	مطوية	مذالة

٣- **السريع المقطوع:** وهو ما كانت عروضـهُ صحيحة (فاعلن) وضربه مقطوعاً (فعْلن) بسكون العين والقطع علة وهي حذف ساكن الوتد واسكان ما قبله فتصير التفعيلة (فاعلْ) وتنقل إلى (فعْلن) المساوية لها، ومثالهُ قول الحسين بن الضحاك :

إن بقلبي روْعــةً كلّمــا　　　أضْمَـر لي قلبُكِ هجـرانا

يا ليت ظنّي أبداً كـــاذبٌ　　　فـإنّه يصْـدقُ أحـيـانا

وتقطيعهُ:

ياليتظن	ني أبدن	كاذبن	فإنْنهو	يصْدق آخْ	يانا
/٥/٥//٥	/٥////٥	/٥//٥	//٥//٥	/٥///٥	/٥/٥
ـــ ـــ ن ـــ	ـــ ن ن ـــ	ـــ ن ـــ	ن ـــ ن ـــ	ن ـــ ن ـــ	ـــ ـــ
مُسْتَفْعِلُنْ	مُفْتَعِلُن	فاعلن	مفاعلن	مُفْتَعِلُن	فاعلْ (فعْلن)
سالمة	مطوية	صحيحة	مخبونة	مطوية	مقطوعة

هذه هي أهم تشكيلات السريع التي رأيناها حريّة بالدراسة (*)

(*) للسريع تشكيلات أخرى الغيناها منه، هي :

١- ما كان مشطوراً على وزن «مستفعلن مستفعلن مفعولن» لأنه هو ومشطور الرجز المقطوع واحد راجع (المشطور المقطوع) فضلاً عن أنه بالرجز ألصق، لأنه منه.

٢- ما كان مشطوراً على وزن «مستفعلن مستفعلن مفعولان» لأنه هو ومشطور الرجز المذيّل واحد .. (راجع المشطور المذيل) فضلاً عن أنه ألصق بالرجز كذلك.

٣- ما كان منه على وزن :

مستفعلن مستفعلن فعْلن مستفعلن مستفعلن فعْلن

لأنه يشبه بالكامل الاحذ حين تضمر أجزاؤه (راجع الكامل الاحذ)، ينظر : الايقاع ٨٦، وشرح تحفة الخليل هوامش الصفحتين ٢٢٥ ، ٢٢٦

استُخدم السريع في الشعر الحر كثيراً كما استخدم الرجز، وذلك لأن هذا البحر شبيه بالرجز إلى حدّ أن شعراء الشعر الحر كثيراً ما يداخلون بينهما في القصيدة الواحدة، وذلك بسبب إكثارهم من الانتقال من ضرب إلى ما سواه، فضلاً عن ولعهم باستخدام ضروب جديدة، فتتداخل أحياناً أضربٌ من السريع (فاعلان) مثلاً مع أضربٍ من الرجز، كما حدث في قصيدة السياب «أنشودة المطر» ..لكنك مع هذا تجد قصائد حرّة كثيرة تخلو من هذا التداخل، ومثال ذلك قول محمود درويش:

لم يعرفوني في الظّلال التي — فـــاعلن
تمتصُّ لوني في جواز السفرْ — فـــاعلن
وكان جرحي عندهم معرضاً — فـــاعلن
لسائحٍ يعشقُ جمْعَ الصوَرْ — فـــاعلن
لم يعرفوني، آهِ ..لا تتركي — فـــاعلن
كفي بلا شمسٍ — م
لأنّ الشجرْ — فـــاعلن
يعرفني .. — مـفـتعلن
تعرفني كلُّ أغاني المطر — فـــاعلن
لا تتركيني شاحباً كالقمر — فـــاعلن

* * *

من جبهتي ينشقُّ سيف الضياءْ — فـاعـلان
ومن يدي ينبعُ ماء النّهرْ — فـــاعلن
كلُّ قلوب الناس جنسيتي — فـــاعلن
فلتسقطوا عني جواز السفر[1] ! — فـــاعلن

---

(١) قصيدة «جواز سفر»، ديوانه، مج ١ ٥٧٣ .

أو قول نزار قباني :

إنْ رفع السلطان سيف القهْرْ	فـعـلان
رميتُ نفسي في دواة الحبْرْ	فـعـلان
أو أمر السيّاف أن يقتُلني	مـفـتـعلن
خرجتُ من بوّابة سرّية	م
تمرُّ من تحت اساس القصْرْ	فـعـلان
هناك دوماً مخرجٌ	م
من بطش فرعونَ ..يسمى الشّعْرْ	فـعـلان

خلاصة السريع

١- يستعمل في شعر الشطرين تاما، على وفق منهجنا ولهُ ثلاثة تشكيلات هي الصحيح، والمذيّل والمقطوع.

٢- يدخلهُ من الزحاف والعلل.

أ- زحاف (الخبن) و(الطي) ويدخلان في حشوه كما هو الحال في الرجز (وقد مرّ عليك ذلك).

ب- تدخل علة التذييل على ضربه (وقد مرّ معنى التذييل).

جـ- تدخل علة (القطع) على ضربه، وهي حذف ساكن الوتد في (فاعلن) واسكان ما قبله فتصير (فاعلْ) وتنقل إلى (فعْلن) المساوية لها.

د- قد يدخل (الخبن) في كل من العروض والضرب، فتصير التفعيلة (فعِلن) بكسر العين، وهو نادر جداً لذا لم نذكره عند حديثنا عن الزّحافات.

٣- يستعمل كثيرا في الشعر الحر، كما هو الحال في الرجز.

١-قال الدكتور صلاح نيازي:

مـا لون بغـدادَ، ومـا طعـمُـهـا ؟

مـا صـحـو بغـداد، ومـا نومُـهـا ؟

مـا شمسُـهـا، مـا الناسُ مـا نجمُـهـا ؟

سـبـحـانك – اللهمّ – جلّ اسـمُـهـا .

٢- وقال ابو فراس الحمداني :

قـــد عـــذّب الموتُ بأفـــواهنا
والموتُ خـيرٌ من مـقـام الذّليلْ

إنـــا إلـــى الـلـــه لِـمـا نـابـنـا
وفي سبيل الله خـيرُ السّبيلْ

٣- وقال مهيار الديلمي :

جـرّبتُ قـومـاً فـتـجنّبـتـهُمْ
ورسُلُ الـعـقلِ الـتـجـاريبُ

وزادني خُـبْــراً بمـا أتقي
أنّـي بمـن آمـنُ مـنـكـوبُ

لا تُـذهِـبنَّ الـيـــومَ فـي ذلّـة
فـاليومُ من عـمرك مـحـسـوبُ

وإن جـهـدتَ النفسَ في مكسبٍ
فـالمجـدُ، إنّ المجـدَ مكسـوبُ

٤- وقال حسبُ الشيخ جعفر:

لو أنني مثلُ أبي العلاءْ

أعرف كيف امسك الفؤادْ

كالثور من قرنيه، أو أرتشفُ الهناءْ

من قهوة الهموم والسهادْ .

لو أنّني مثل أبي نواسْ

تضيء لي حنيني

جوهرةُ اليقينِ

في جرّة مكسورة أو كاسْ

لو أنَّ قلبي قشّة في الريحْ

تأخذهُ مني فأستريحْ .

٥- وقال الأخطل الصّغير :

أحـــــالني الهمُّ إلى ليلةٍ   مـــاطرةٍ تعصفُ فيها الرياحْ

كـــأنَّ هذا الليلَ قد ملّني   أو أنه اشتاقَ لوجهِ الصباحْ

٦- وقالت نازك الملائكة :

تَفجّري يا عيونْ

بالماءِ، بالأشعةِ الذائبهْ

تفجّري بالضّوءِ، بالألوانِ، فوقَ القريةِ الشاحبهْ

في ذلك الوادي المغشّى بالدُّجى والسكونْ

تفجّري باللحونْ

٧- وقال عبد العزيز المقالح (وهو من السريع المتداخل مع الرجز، وهو الشائع اليوم عند معظم شعراء حركة الشعر الحر):

يا لغراب البينْ

في عامنا رأيتهُ يضحكُ مرتينْ

حين هجرْتُ الدار مرّةً

ومرّة وأنت مغمض العينينْ (1)

٨- وقالت زهور دكسن :

من شرفةِ الديبـاجْ
والبـوحِ .. والمعـراجْ
ماج دمُ الحـلاّجْ
فانكفـأ المرمرْ
سُـرادقاً أحمرْ
وكشّـر المـاردُ أنيـابهْ
في ليلـةِ الغـابهْ (2) .

(١) ديوان عبد العزيز المقالح ، ٣٠٩ .

(٢) زهور دكسن (ليلة الغابة) ٣٠ .

المتدارك من البحور المفردة أيضاً إذ يتألف الشطر فيها من تكرار تفعيلة صافية واحدة. وهو البحر السادس عشر (الأخير) تسلسلاً عند العروضيين. وسمي متداركاً كما يجمعون لأن الأخفش (سعيد بن مسعدة) تلميذ الخليل تداركه على الخليل الذي لم يشأ أن يذكره على الرغم من كونه يتفرع عن الدائرة الخامسة* (دائرة المتفق)، وأجزاؤه ثمانية ووزنه في الدائرة:

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن   فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

وأوردوا لهُ شواهد قليلة كرروها في كتبهم، منها:

جاءنا عامرٌ سالماً صالحاً   بعدما كانَ ما كانَ من عامرِ

وتقطيعُهُ :

جاءنا	عامرن	سالمن	صالحاً	بعدما	كان ما	كان منْ	عامري
/٥//٥	/٥//٥	/٥//٥	/٥//٥	/٥//٥	/٥//٥	/٥//٥	/٥//٥
— ن —	— ن —	— ن —	— ن —	— ن —	— ن —	— ن —	— ن —
فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن

وذكروا لهُ تشكيلات مجزوءة. منها المرفّل، ومنها المذيل، ومنها الصحيح، وكلها غير مستعمل الآن، لذلك ذهبنا إلى ما ذهب إليه صاحب «الارشاد الشافي»[1] من أن كل ما جاء على هذا الوزن سواء أكان سالماً أم مجزوءاً يعدُّ شاذاً، ولذلك فقد «حكم كثير بشذوذ هذا البحر سالما، وأن المطّرد استعمالهُ مخبوناً» والخبن (زحاف) وهو حذف الثاني الساكن فتصير تفعيلته (فعلن)، وعلى وفق هذا فإن لهذا الوزن ذي التفعيلة المخبونة تشكيلين هما :

---

* ينظر ص ١٦ من هذا الكتاب.

(١) وهو الحاشية الكبرى للدمنهوري، ١١٣.

١- **المتدارك المخبون** : وهو ما كانت عروضهُ مخبونة، وضربها كذلك «مع مراعاة أنّ الحشو قد يدخلهُ الاضمار بعد الخبن فتصير تفعيلة الحشو (فعْلن) بتسكين العين» ومثالهُ قصيدة الحصري القيرواني.

يا ليلُ الصّبُّ متى غدُهُ ... أقيامُ السّاعة موعدُهُ

رقد السّمّار وأرّقهُ ... أسفٌ للبين يردّدُه

وتقطيعُهُ :

يَا لَيْ	لُصْصَبْ	بُمَتَى	غَدُهُوْ
/٥/٥	/٥/٥	///٥	///٥
ـ ـ	ـ ـ	ن ن ـ	ن ن ـ
فعْلن	فعْلن	فعِلن	فعِلن

أقِيَا	مُسْسَا	عَتِمَوْ	عِدُهُوْ
///٥	/٥/٥	///٥	///٥
ن ن ـ	ـ ـ	ن ن ـ	ن ن ـ
فعِلن	فعْلن	فعِلن	فعِلن

٢- **المتدارك المضمر** : وهو ما كانت عروضهُ مخبونة، وضربه مخبوناً مضمراً، فتصير (فعْلن) بتسكين العين، لأن الإضمار (وهو تسكين الثاني المتحرك) يدخل على التفعيلة وهي مخبونة (فعِلن) بكسر العين فيجعلها ساكنة العين، ومثاله قول الشاعر.

إنّ الدّنيا قد غرّتنا ... واستهوتْنا واستلْهتْنا

يا ابن الدُّنيا مهلاً مهلاً ... زنْ ما تأتي وزناً وزنا

ما من يوم يمضي عنّا ... إلاّ أوهى منّا رُكنا

وتقطيعه :

إِنْنَدْ	دُنْيَاْ	قَدْ غَرْ	رَتْنَاْ
/٥/٥	/٥/٥	/٥/٥	/٥/٥
— —	— —	— —	— —
فعْلن	فعْلن	فعْلن	فعْلن
وسْتَهْ	وتنا	وستل	هتّنا
/٥/٥	/٥/٥	/٥/٥	/٥/٥
— —	— —	— —	— —
فعْلن	فعْلن	فعْلن	فعْلن

علماً أنّ العروضيين سموا ما جاء مخبوناً في كلّ أجزائه بـ (الخبب) لشبهه بخبب الخيل، وما جاء مخبوناً مضمراً بـ(دق الناقوس) و(قطر الميزاب) لأنه يشبه وقع القطرات من الميزاب بعد انقطاع المطر .[1] وعلى وفق هذا فإننا ارتضينا تسمية صاحب الايقاع لهذا البحر تفريقاً لنوعيه في التطبيق، وقد سمى ما جاء على «فاعلن» بـ «المتدارك» وهو وزن شاذ مهجور وسمى ما جاء على «فعلن» بـ «الخبب» وهو الشائع اليوم [٢] .

---

(١) معروف الرصافي الادب الرفيع في ميزان الشعر وقوافيه، ٨٧ .

(٢) ينظر، الايقاع في الشعر العربي، من البيت إلى التفعيلة، مصطفى جمال الدين، ١٦١ .

لمّا كان المتدارك في وزنه الشاذ رتيباً ذا ايقاع يعتمدُ على توالي التفعيلة السليمة (فاعلن) على وفق رتابة المتقارب (باستثناء كونه يبدأ بالسبب الخفيف) فإنّ الشعراء (قديماً) هجروهُ، لما فيه من سذاجة في الاداء هي أقرب إلى النثرية منهُ إلى الشعر، وحين وجدوا أن الخبن في تفعيلته يحوّل هذا الوزن إلى تشكيل راقص «فعِلن فعِلن فعِلن فعِلن» مالوا إليه وعوّلوا عليه، ولعلّ ما فيه من ايقاع متحرك هو الذي حدا بالمجذوب أن يقول: «وقد استفاد منهُ الصوفية في بعض منظوماتهم التي تُنشد لتخلُق نوعاً من الهستيريا»[1] مشيراً إلى القصيدة المنسوبة إلى الغزالي.

الشـــــــــــدّةُ أودتْ بـالمهَـجِ   يا ربٌّ فـعـــجّلْ بالفـــرجِ[2]

هذا هو ما كان في شعر الشطرين: قديماً وحديثاً أما في الشعر الحر فإنّ استغلال شعراء الحركة لمختلف الاضرب في القصيدة الواحدة، وتسامحهم في الحشو باستخدام التفعيلة الصحيحة (فاعلن) والمخبونة (فعِلن) والمخبونة المضمرة (فعْلن) مما أسهم كثيراً في قتل رتابة هذا الوزن، فمالوا إليه كثيراً، ابتداءً من نازك الملائكة والسياب، وانتهاء بأصغر شاعر شاب، فضلا عن أنهم أباحوا في حشوه القبض (فاعلُ) بضم اللام وهو سالم يستعمل قديماً في غير (مفعولن) و(مفاعيلن) [3]فمن المتدارك والخبب قال السياب في «المسيح بعد الصلب» على غير توالٍ:

بعد ما أنزلوني سمعتُ الرّياحْ
في نُواحٍ طويلٍ تسفُّ النخيلْ
والخطى وهي تنأى، اذن فالجراحْ

* * *

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج١ ٨٣٠.

(٢) الدرر الغوالي من أشعار الإمام الغزالي، ٩٠.

(٣) ينظر قضايا الشعر المعاصر، ١٣٤.

قدمٌ تعدو ، قدمٌ ، قدمُ

القبرُ يكادُ بوقع خطاها ينهدمُ

* * *

ها أنا الآن عريان في قبري المظلمِ

كنت بالأمس ألتفُّ كالظنّ كالبرعُمِ [1]

وإليك تقطيع بعضها :

ترْر ياحْ	ني سمعْ	أنزلو	بعدما
/٥//٥٥	/٥//٥	/٥//٥	/٥//٥
فاعلان	فاعلن	فاعلن	فاعلن

قدمو	قدمن	تعدو	قدمن
///٥	///٥	/٥/٥	///٥
فعِلن	فعِلن	فعْلن	فعِلن

ومن الخبب قالت نازك في «لعنة الزمن» :

كان المغربُ لون ذبيحِ

والأفقُ كآبة مجروحِ

والأشباح الغامضةُ اللون تجوسُ الظلمة في الآفاقْ

والنهر ظنونٌ سوداءُ

والريح مراوحُ نكراءُ

والضفّة أرضٌ جرداءُ

تمضغها الظلمةُ في استغراقْ [2]

(١) ديوان السياب ، مج٢ ٤٥٧– ٤٦٠.

(٢) ديوان نازك الملائكة ، مج٢ : ٢٤٠ .

وإليك تقطيع بعض اشطرها :

كائنْ	مَغْرِبُ	لونَنَذَ	بيجي
/٥/٥	/٥//	/٥//	/٥/٥
فعْلن	فاعلُ	فاعلُ	فعْلن

ونْنه	رشْنو	نرنْ سَوْ	داءو
/٥/٥	///٥	/٥/٥	/٥/٥
فعْلن	فعِلن	فعْلن	فعْلن

ومن الخبب قال أمل دنقل في «شيء يحترق»

شيءٌ في قلبي يحترقُ
اذ يمضي الوقتُ .. فنفترقُ
ونمدُّ الايدي
يجمعها حبٌّ
وتفرقها .. طرقُ[١]

(١) الاعمال الشعرية الكاملة، ٧٢، وواضح اننا لو أعدنا ترتيب هذه القصيدة شكلياً لعادت الى شعر الشطرين، فهي ليست حرة، وإنما شكل كتابتها يوهم القارئ بذلك.

١- ما جاء على المتدارك ذي التفعيلة (فاعلن) سواء أكانت تشكيلاته سالمة، أم مجزوءة يعدُّ شاذاً في شعر الشطرين، وأن المطرد استعماله مخبوناً.

٢- يجوز أن يدخل على تفعيلة الحشو الاضمار بعد الخبن فتصير التفعيلة (فعْلن) بسكون العين، وهذا لا يلتزم، اما اذا دخل الاضمار على تفعيلة الضرب بعد خبنها فإنّ ذلك يجب أن يلتزم، وهو ما سمي بتشكيل المتدارك المضمر.

٣- أمّا في الشعرالحر، فإن تسامح الشعراء باستعمال مختلف الأضرب في القصيدة الواحدة، فضلاً عن اباحتهم القبض في حشوه (فاعلُ) انقذ هذا الوزن من رتابته، وجعله قابلاً للتلوين والتنويع.

قطّع الأبيات الآتية وانسبها إلى تشكيلاتها بعد كتابتها عروضياً:

١-قال أبو الفضل يوسف بن محمد التوزي المعروف بابن النحوي (ت٥١٣):

اشتدّي أزمةُ تنفرجي ... قد آذن ليلك بالبلجِ

وظلامُ الليل لهُ سُرُجٌ ... حتى يغشاهُ أبو السّرجِ

وسحابُ الخير لهُ مطرٌ ... فإذا جاء الابّانُ تجي[1]

٢- وقال السيد رضا الهندي في الكوثرية:

أمفلّجُ ثغرك أمْ جوهر ... ورحيقُ رُضابك أمْ سكّرْ

قد قال لثغرك صانعُه ... «إنا أعطيناك الكوثرْ»

والخالُ بخدّك أم مسْكٌ ... نقّطت به الورد الأحمر[2]

٣- وقال أمل دنقل:

أيدوم لنا بستان الزّهْرْ
والبيت الهادئ عند النهْرْ
أنْ يسقط خاتمنا في الماءْ
ويضيع .. يضيع مع التيارْ
وتفرقنا الأيدي السوداءْ ..
ونسيرُ على طرقات النار..
لا نجرؤ تحت سياط القهرْ
أنْ نلقي النظرة خلف الزّهرْ
ويغيب النهرْ[3]

٤- وقال حازم الحلّيّ:

آه من حبّك أوّاهْ ... آه ماذا تُجدي آهْ

فخذيني إني ملتهبٌ ... وأعيدي قولك أهواهُ

وأعيدي القول على سمعي ... ذلك قولٌ لا أنساهُ(*)

---

(١) قصيدة (المنفرجة) : دلائل الخيرات ، ٢٥٢ .

(٢) رواية عبد الحميد الراضي في «شرح تحفة الخليل» ٣٠٤ .

(٣) الضرب مخبون مضمر مذيل (فعلان) في الأشطر السبعة الأولى .

(*) ديوان حازم الحلي، (مخطوط) لدي نسخة منه مصورة، ٦٤، والقصيدة نظمت في ١/ ٤/ ١٩٨٧م.

الرّمل بحر مفرد سداسيّ الأجزاء تتألف وحدتهُ الايقاعية من تفعيلة «فاعلاتن»، ووزنه العام

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

إلا أنه لا يرد في التام إلا وتكون عروضه محذوفة، والحذف علة وهي حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة (فاعلاتن) فتصير (فاعلا) وتنقل إلى (فاعلن) ..

أما تشكيلاتهُ فهي ستة (كما سنرى) ثلاثةٌ من التام، وثلاثة من مجزوئه، مع مراعاة أنّ زحاف (الخبن) يدخل في جميع أجزائه، حشواً، وعروضاً، وضرباً،..

وإليك تشكيلاتهُ التامة والمجزوءة: فمن التام:

١- **الرمل الصحيح** · وهو ما كانت عروضه محذوفة (فاعلن) وضربه صحيحاً (فاعلاتن) ومثالهُ قول عدي بن زيد

أبلغ النعمان عني مألُكاً — أنَّهُ قد طال حبسي وانتظاري

لو بغير الماء حلقي شرِقٌ — كنتُ كالغصّان بالماء اعتصاري[1]

وتقطيعه :

أبلغننعْ	مان عنني	مألكن	أنْنهو قد	طال حبسي	ونتظاري
/٥//٥/٥	/٥//٥/٥	/٥//٥	/٥//٥/٥	/٥//٥/٥	/٥//٥/٥
– ن – –	– ن – –	– ن –	– ن – –	– ن – –	– ن – –
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن

(١) الاغاني، مج ٢ : ١١١ .

٢- الرمل المقصور: وهو ما كانت عروضه محذوفة (فاعلن) وضربه مقصوراً (فاعلانْ) ، والقصر علة وهي حذف ساكن السبب الخفيف في (فاعلاتن) وتسكين متحركه فتصير (فاعلاتْ) بتسكين التاء، وتنقل إلى (فاعلان) .. فلو أخذنا المثال السابق واسكنّا حرف الروي فيه لكان من هذا التشكيل :

أبلغ النّعمان عني مالكاً أنّهُ قد طال حبْسي وانتظارْ

ابلغننعْ	مان عنني	مالكن	أنْنهو قد	طال حبسي	ونتظارْ
/٥//٥/٥	/٥//٥/٥	/٥//٥	/٥//٥/٥	/٥//٥/٥	/٥//٥٥
- ن - -	- ن - -	- ن -	- ن - -	- ن - -	- ن - ٥
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلانْ

وهو قليل ، لكنّ المعاصرين قد أكثروا منه.

٣- الرمل المحذوف : وهو ما كانت عروضه محذوفة (فاعلن) وضربه كذلك، ومثالهُ قول جليلة بنت مرّة بعد مقتل زوجها كُليب على يد أخيها جسّاس :

فعلُ جسّاسٍ على وجدي به قاصمٌ ظهري ومُدْنٍ أجلي
إنني قاتلةٌ مقتولةٌ ولعلّ اللهَ أن يرتاحَ لي

وتقطيعُهُ :

فعْلُجسْسا	سن على وج	دي بهي	قاصمن ظه	ريْ ومدنن	أجلي
/٥//٥/٥	/٥//٥/٥	/٥//٥	/٥//٥/٥	/٥//٥/٥	///٥
- ن - -	- ن - -	- ن -	- ن - -	- ن - -	ن ن -
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلن	فاعلاتن	فاعلاتن	فَعِلن

ومن المجزوء:

٤- **مجزوء الرَّمل الصحيح**: وهو ما كانت عروضه صحيحة (فاعلاتن) وضربه كذلك، ومثالهُ قول الشريف الرضي:

إشـتـرِ العـزَّ بما يبيعَ ... فـمـا العـزُّ بغـالِ
ليس بالمغبون عقلاً ... منْ شرى عزّاً بمالِ *

وتقطيع البيت الأخير:

ليس بِلْمغْ	بون عقلن	من شراعز	زن بمالي
/٥//٥/٥	/٥//٥/٥	/٥//٥/٥	/٥//٥/٥
– ن – –	– ن – –	– ن – –	– ن – –
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن

٥- **مجزوء الرَّمل المقصور**: وهو ما كانت عروضهُ صحيحة (فاعلاتن) وضربه مقصوراً (فاعلان) ومثالهُ قولُ الشاعر:

قلْ لمن قد نام عنِّي ... صفْ لعينيَّ المنامْ [1]

قل لمن قد	نام عَنْني	صِفْ لعينيْ	يَلْمَنامْ
/٥//٥/٥	/٥//٥/٥	/٥//٥/٥	/٥//٥٥
– ن – –	– ن – –	– ن – –	– ن – ٥
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلانْ

* بالمغبون خبر ليس مقدم، و(عقلاً) تمييز، (مَن) اسم ليس.

(١) البيت برواية الشيخ جلال الحنفي.

٦- **مجزوء الرّمل المحذوف**[١]: وهو ما كانت عروضه محذوفة (فاعلن) وضربه كذلك، ومثاله قول الشاعر:

دارت الحربُ رحا فادفعوها برحى
بؤسَ للحربِ التي غادرتْ قَومي سُدى

وتقطيعُهُ:

بؤس للحر	بلتي	غادرت قو	مي سُدى
/٥//٥/٥	/٥//٥	/٥//٥/٥	/٥//٥
— ن — —	— ن —	— ن — —	— ن —
فاعلاتن	فاعلن	فاعلاتن	فاعلن

وهذا التشكيل من الرّمل لم يذكرهُ الخليل على وفق ما جاء في (مفتاح العلوم للسكاكي) وإنما ذكره أبو أسحاق الزّجاج، فضلا عن أنّ البهرامي والزمخشري قد عدّاه من مشطور المديد[٢] وهو وهمٌ فرضتهُ الدائرة:

---

(١) أهملنا من المجزوء ما كان نادراً وثقيلاً، وهو المذيل، وشاهدهُ:
لانّ حتى لو مشى الذرُّ عليه كاد يُدميهْ
فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلاتان
(٢) مفتاح العلوم، ط ١، ٢٨٩.

لما كانت وحدة الرّمل الايقاعية هي تفعيلة «فاعلاتن» فإنّ تكرارها بتغيير طفيف جعل هذا الوزن بعيداً عن الرتابة، قابلا للحركة، لأن كثرة دخول الخبن في حشوه وعروضه وضربه ساعدت كثيراً على أن يكون من بحور الطرب الغنائية التي تثير النشوة في سامعها لانسيابها على اللسان[1]، لذلك كثر استخدامه في الشعر الحر، وأصبح من أكثر البحور خفة ومرونة، ولعلك لو عدت إلى قصيدة نازك الملائكة «الخيط المشدود في شجرة السرو» المكتوبة في بداءة الحركة (سنة ١٩٤٨) لعلمت كيف كان هذا البحر مرنا في النظم، منسابا على اللسان، لأن القصيدة أوفت على مئة وعشرين بيتا، ودارت في سبعة مقاطع من غير ضرورات عروضية، أو عيوب وزنية، جامعة أكثر من ضرب واحد، فقد استخدمت الضرب الصحيح(فاعلاتن) والمخبون (فعلاتن) والمحذوف (فاعلن) والمقصور (فاعلان) مما جعلها متحركة من دون رتابة مملّة، وإليك بعض اشطرها من المقطع السابع:

ويراك الليلُ تمشي عائداً

فعلاتن فاعلاتن فاعلن

في يديك الخيطُ، والرّعشةُ، والعرْقُ المدوّي

فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن

«أنها ماتت..» وتمضي شارداً

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

---

(١) ينظر ما كتبه المجذوب عن هذا الوزن الغنائي (المرشد) ١٢٦–١٣١، وكذلك ما كتبه الشيخ جلال الحنفي (العروض) ٣٠٩ .

عابثاً بالخيط تطويه وتلويْ

فاعلاتن فاعلاتن فعِلاتن

حــول ابهــامك أخــراهُ، فــلا شيء ســواهُ

فاعلاتن فعِلاتن فعِلاتن فعِلاتن

كلُّ مــا أبقى لك الحبُّ العــمــيقُ

فــاعــلاتن فــاعــلاتن فــاعــلاتن

هو هذا الخــيط واللفظ الصــفــيقُ

فــعِــلاتن فــاعــلاتن فــاعــلاتن

لفظ «مــاتت» وانطوى كلُّ هُتــاف مــا عــداهُ(1)

فاعلاتن فاعلاتن فعِلاتن فاعلاتن

ولعلنا لا نغـالي إن قلنا إنّ غنائيــة هذا الوزن تصلح لأكـثـر الموضـوعـات الشعرية، سواء أكانت جادّة أم ساخرة، كما في قول عبد العزيز المقالح (2) :

لا أســمّــيــه فــأنتم تعــرفــونهْ

فــاعــلاتن فــعِــلاتن فــاعــلاتن

كلّ يوم فــوق أجــفــان الضــحــايا تقــرأونهْ

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

في المقــاهي تبــصــقــونه

فــاعــلاتن فــاعــلاتن

(1) ديوانها، مج 2 196

(2) ديوانه، 169 وما بعدها.

في الزوايا ..عند أكــواخ اليــتـــامى تلعنونهْ

فــاعــلاتن فــاعــلاتن فــاعــلاتن فــاعــلاتن

إنّهُ أشــهـرُ من تاجـرَ في ســوق العـبـيـدْ

فـاعـلاتن فـعِـلاتن فـعِلاتن فـاعلانْ

في بلادي حـيث يبـدي ويعـيـدْ

فــاعــلاتن فــاعــلاتن فــعِــلانْ

حــــيث لا شيءَ جــــديدْ

فــــاعـــلاتن فـــعِـــلانْ

خلاصة الرّمل

١– بحرٌ مفرد، يستعمل تاماً ومجزوءاً، وأهم تشكيلاته : من التام : الرّمل الصحيح، والرّمل المقصور ، والرّمل المحذوف .

ومن المجزوء : مجزوء الرّمل الصحيح، ومجزوء الرّمل المقصور، ومجزوء الرّمل المحذوف.

٢– ويدخلهُ من الزحافات والعلل :

أ– زحاف (الخبن) في كل أجزائه .

ب– علة (الحذف) وتدخل في عروضه وضربه .

جـ– علة (القصر) وتدخل في عروضه.

د– زحاف (الكف) وهو حذف السابع الساكن، ودخوله نادر جدا لذا لم نمثل له .

٣– يستعمل كثيرا في الشعر الحر ، لغنائيته التي تثير النشوة، ولانسيابه على اللسان، ولمرونته العالية .

١- قال ابن الوردي :

اعــتــزلْ ذكــر الغــوانـي والغــزلْ   وقُلِ الفــصــلَ وجــانبْ من هـزلْ

ودعِ الذكــــرى لأيّـام الصــــبـــا   فــــلأيّـامِ الصــــبـــا نجــمٌ أفلْ

٢- وقال عدي بن زيد:

نـحنُ كنّا قــــد علمــــتُمْ قــــبلكم   عُــــمُــــدَ البــــيتِ وأوتاد الإصــــار

وأبــوك المــرءُ لــم يُــشــنــا بــه   يوم سيم الخسْفَ منّا ذو الخسـار

٣- وقال أحمد شوقي :

ارفــعي الســتــر وحـيِّي بـالجـبينْ   وأرينـا فَلَـقَ الصّـــــبـحِ المبـينْ

وقــفــي الـهــودجَ فــينا ســاعــةً   نقــتــبسْ من نور أمّ المحــسنين

واتركي فــضلَ زمــامــيــهِ لنا   نـتـنـاوبْ نــحــنُ والـروحُ الأمــين

٤- وقال شاذل طاقة :

وتقولين : أحبّكْ

وتمرّين .. كما مرّت غمامةْ..

دونَ غيْثٍ .. دونَ وعدٍ .. دونما حتّى ابتسامةْ ..

وتقـولينَ :

أحــبُّكْ (١)

٥- وقال حسب الشيخ جعفر :

يافتى بالله خبِّر كيف جاءْ

طائرُ الموتِ إلى عينيك مثقوبَ الجبينْ ؟

وانطوى والتفّ كالخيطِ على الجذرِ المضاءْ

(١) شاذل طاقة، المجموعة الشعرية الكاملة، ٤٢٣

جلدُك المحروق في جمر الحنينْ ؟
زرتنا يوماً وفي عينيك شمسٌ ونجومْ
وعلى الكفّ ندى يحملُ أمواج الكرومْ [1]

٦- وقال أمل دنقل :

أعطني القدرة حتّى أبتسمْ ..
عندما ينغرسُ الخنجر في صدر المَرَحْ
ويدبُّ الموت، كالقنفذ، في ظلّ الجدار
حاملاً مبخرة الرعب لأحداق الصغار :
أعطني القدرة حتّى لا أموتْ .
مُنهكٌ قلبي من الطَّرْق على كلّ البيوتْ
علّني في أعين الموتى أرى ظلّ ندمْ !
فأرى الصمت .. كعصفور صغير
ينقرُ العينين ، والقلب ، ويعوي ..
في ثنايا كلّ فم [2] !

٧- وقال عبد الوهاب البياتي :

في «سمرقند» طواحينٌ هواء
لا تُرى بالعين
تبكي
كلما غاب القمرْ
وطيورٌ من ذَهَبْ
سُرِقتْ
لكنّها عادت إلى أقفاصها
لم يرها ، أيضاً، أحدٌ [3].

(١) الأعمال الشعرية الكاملة ، ٣٠ .
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة ، ١٧٢ .
(٣) كتاب المراثي ، ٦٣ .

٨- وقال ابن التعاويذي في وصف بطيخة :

حلوة الريق حلالٌ دمها في كلّ ملّةْ

نصفها بدرٌ وإن قسّمتها صارت أهِلّه [١]

٩- ومما هو منسوب لفتيات المدينة وهن يستقبلن النبي صلى الله عليه وآله وسلم عند وصوله المدينة المنوّرة :

طلع البـــدرُ علينا	من ثنيّـــات الوداعْ
وجب الشكر علينا	مـــا دعـــا لله داعْ
أيّها المبعـوثُ فينا	جـئت بالأمـر المطاع
قـد لبسنا ثوب عـزٍّ	بعـد تلفيق الرقـاعْ
ربّنا صـلّ علـى مـن	حلّ في خـير البقـاعْ
اسبل الستـر علينا	ما سعى في الخير ساع[٢]

١٠- وقال عبد الرزاق الربيعي :

وعلى غُرّة أوهامٍ

كبرتُ

غير أنّ القلب ما زال فتى

فمتى

يكتملُ البدرُ

وألقي ريشة الطاووس

من قلبي

متى[٣] ؟

---

(١) سفينة الشعراء ، ٥١ .

(٢) دلائل الخيرات ، ٢٦٤ .

(٣) حداداً على ما تبقى ، ٣١ .

المتقارب من البحور المفردة التي يتألف الشطر فيها من تكرار تفعيلة صافية واحدة. وأجزاؤه ثمانية .

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

وقد ذكر له العروضيون ستة تشكيلات، باستثناء الشيخ جلال الحنفي الذي أورد تسعة عشر تشكيلا تاما ومجزوءا[1] وقد وجدنا أن بعض هذه التشكيلات غير مستعمل في عصرنا هذا، فأخذنا من محاولة صاحب الايقاع[2] في تخفيف تشكيلاته فجعلناه أربعة: ثلاثة تامة، ورابعها مجزوء، وهي المستعملة حاليا. ويدخلهُ من الزحافات (القبض) وهو حذف الخامس الساكن، فتصير تفعيلتهُ (فعولُ) بضم اللام. مع ملاحظة أنّ العروض في تشكيلاته التامة لا تثبت على حال، فقد تكون صحيحة (فعُولن)، وقد تكون مقبوضة (فعولُ) بضم اللام، وقد تكون (محذوفة)، والحذف علة، وهي حذف السبب برمته من التفعيلة فتصبح (فعو)، ويمكن نقلها إلى (فعلْ) بتسكين اللام، المساوية لها بالحركات والسكنات.

أما تشكيلاته التامّة فهي :

١- **المتقارب الصحيح**: وهو ما كانت عروضهُ صحيحة (وقد تكون مقبوضة أو محذوفة فهي لا تثبت على حال كما أسلفنا) وضربه كذلك، ومثالهُ قول المتنبي:

أرى ذلك القربَ صار ازْوِرارا وصار طويلُ السلامِ اختصارا
تركْتَنيَ اليومَ في خجْلةٍ أموتُ مِراراً وأحيا مِرارا

---

(١) ينظر «العروض..» ١٨٧- ٢٠٩ .

(٢) ينظر «الايقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة» وقد ذكر له الدكتور مصطفى جمال الدين ثلاثة تشكيلات من التام فقط، ٩٩ .

وتقطيعُهُ:

أرى ذا	لكلقرْ	بصارز	ورارا
//٥/٥	//٥/٥	//٥/٥	//٥/٥
ن --	ن --	ن --	ن --
فعولن	فعولن	فعولن	فعولن

وصار	طويلسْ	سلامخ	تصارا
//٥/	//٥/٥	//٥/٥	//٥/٥
ن - ن	ن --	ن --	ن --
فعولُ	فعولن	فعولن	فعولن

ولو قطعت البيت الثاني لوجدت أنّ عروضه محذوفة (فعو) .

٢- المتقارب المقصور: وهو ما كانت عروضه صحيحة (وقد تكون مقبوضة أو محذوفة) وضربه مقصوراً . والقصر علة، وهي حذف ساكن السبب، وإسكان متحركه، فتصبح (فعولْ) بسكون اللام. ومثاله قول أبي القاسم الشابي:

سئمتُ الحياةَ وما في الحياةِ ... وما إنْ تجاوزْتُ فجرَ الشبابْ

وتقطيعُهُ :

سئمتُلْ	حياةَ	وما فلْ	حياةِ	وما إنْ	تجاوزْ	تُفجرشْ	شبابْ
//٥/٥	//٥/	//٥/٥	//٥/	//٥/٥	//٥/٥	//٥/٥	//٥٥
ن --	ن - ن	ن --	ن - ن	ن --	ن --	ن --	ن - ٠
فعولن	فعولُ	فعولن	فعولُ	فعولن	فعولن	فعولن	فعولْ = (فعالْ)

٣- **المتقارب المحذوف** : وهو ما كانت عروضه صحيحة (أو؟)[*] وضربه محذوفاً ؛ ومثالهُ قول الشاعر :

وأروي من الشّعر شعراً عويصاً يُنسّي الرُّواةَ الّذي قــد رَوَوْا

وتقطيعُهُ :

وأروي	منشْشعْ	رشعرنْ	عويصن	يُنسْسرْ	رواتلْ	لذي قد	رَوَوْ
//٥/٥	//٥/٥	//٥/٥	//٥/٥	//٥/٥	//٥/٥	//٥/٥	//٥
ن --	ن --	ن --	ن --	ن --	ن --	ن --	ن -
فعولن	فعولن	فعولن	فعولن	فعولن	فعولن	فعولن	فعو = (فعَلْ)

أما التشكيل المجزوء فهو :

٤- **المتقارب المجزوء المحذوف** : ومثاله قول كُشاجِم :

جــــعلتُ إليك الهــــوى شـفـيـعـاً فلم تشـفـعي

وناديتُ مـســتــعطفــاً رضـــاك فلم تســمــعي

وتقطيعُهُ :

جعلتُ	إليكلْ	هوى	شفيعن	فلم تشْ	فعي
//٥/	//٥/٥	//٥	//٥/٥	//٥/٥	//٥
ن - ن	ن --	ن -	ن --	ن --	ن -
فعولُ	فعولن	فعو فعلْ	فعولن	فعولن	فعو فعلْ

(*) نترك إجابة الاستفهام للقارئ، فهو موضوع لتذكيره بما مرَّ .

تلك كانت أهم تشكيلات المتقارب ، غير أنّ على الدارس أن يتعرّف الملاحظات الآتية :

١- أجاز العروضيون دخول زحاف القبض في الحشو، إلا أنهم اختلفوا في جواز دخولها على التفعيلة التي قبل العروض والضرب في التام، وقبل عروض المجزوء، فالخليل لم يجوّزه، في حين جوّز ذلك الأخفش والزّجاج على ما نقلهُ الدمنهوري [١]

٢- أجاز العروضيون دخول زحاف القبض على عروض المتقارب دون ضربه.

٣- أجاز العروضيون دخول علة الحذف على عروض المتقارب، لكنهم اجروه مجرى الزّحاف، فيجوز أن يدخل في بعض أعاريض القصيدة دون بعضها، على ما أوردهُ الدماميني في شرح الخزرجية [٢] .

---

(١) ينظر: الارشاد الشافي على متن الكافي في علمي العروض والقوافي، (وهو حاشية الدمنهوري) ١٠٧ .

(٢) بدلالة الدمنهوري ، ينظر ، نفسه ، ١٠٦ .

المتقارب وزنٌ يستطيع أن يالف النظم فيه أي ناظم متعلّمٍ، لما فيه من تدفق ورتابة تعتمد على ايقاع مكرر سلس، لذلك لا يجيدُ فيه غير المتمرس الحاذق، لأن سهولتهُ توقع الصغار في رتابته المتكئة على التكرار. فبدلاً من أنْ يركبوه فإنهُ يركبهم، لكونهم يستسهلون إنسيابيتهُ في ايراد الصفات التي لا حصر لها ، كما لو قلنا .

طويلٌ، هزيلٌ، ضعيفٌ ، نحيفٌ	كريمٌ، شجاعٌ، أبيٌّ، عفيفُ
فعولن، فعولن، فعولن، فعولن	فعولن، فعولن، فعولن، فعولن

أما الكبار فإنهم يتحامونهُ فلا يكثرون منهُ، لكي لا يقعوا في حبائله، فُتسقط رتابته تجاربهم، لذلك لم يقربهُ قديماً إلا من كان قادراً على ترويضه، كالأعشى، والخنساء ، والمتنبي[1] .

ولمّا كان الشعر الحر ذا شطر واحد ليس لهُ طول ثابت يعتمد على تكرار التفعيلة الصافية، وتغيير عدَدها من شطر الى شطر، فإنّ هذا الايقاع ناسب جل شعراء حركة الشعر الحر إذا لم نقل كلهم، فمارسوا النظم فيه على تباين في الأداء، مع ملاحظة افادتهم في الانتقال من ضرب إلى ما سواه في القصيدة الواحدة، وهي حريّة يمنحها الشعراء لأنفسهم لقتل رتابة التكرار ، لذلك فانهم يجوّزون استخدام كلّ اضرب التشكيلات المتاحة في شعر الشطرين في قصائدهم الحرة، **فنازك الملائكة** مثلا جمعت في قصائدها المنظومة على المتقارب بين الضرب الصحيح «فعولن» والمقصور «فعولْ» والمحذوف «فعو» دائماً. وهي بهذا قد افادت من جميع تشكيلات هذا البحر[2] وهذه أشطر من قصيدتها «سوسنة اسمها القدس» اختيرت من القسم الثاني من مقطعها الأول :

(١) ينظر: الدكتور عبد الله الطيب المجذوب « المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها» ج ١، ٣٣٤–٣٥٥ .

(٢) تنظر قصائدها المنظومة على المتقارب، وهي «طريق العودة» و«صلاة الاشباح» و«نحن وجميلة» و «القنابل والياسمين» في مج٢ من ديوانها ٢٥٢، ٢٨٩، ٥٠٥ ، كذلك مجموعتها للصلاة والثورة ٣٩، ١٣٤ . بما فيها القصيدة المذكورة.

١– إذا نحن متنا وحاسبنا الله . قال ألم أعطكم موطنا؟ — فعو

٢– أما كنتُ رقرقتُ فيه المياه مرايا؟ — فعولن

٣– وحلَيتُهُ بالكواكبِ؟ زيّنتُهُ بالصبايا ؟ — فعولن

٤– وعرّشت فيه العناقيد ، بعثرتُ فيه الثمرْ؟ — فعو

٥– ولوّنتُ حتّى الحَجَرْ ؟ — فعو

٦– أما كنتُ أنهضتُ فيه الذُّرى والجبالْ؟ — فعولْ

٧– فرشتُ الظلالْ ؟ — فعولْ

٨– وغلّفتُ وديانهُ بالشجْر ؟ — فعو

٩– أما كنتُ فجّرتُ فيه الينابيعَ، كلّلتُهُ سوسنا؟ — فعو

١٠– سكبتُ التألّق والإخضرار على المنحنى؟ — فعو

فاستخدمت الضرب المحذوف في الشطر: الأول، والرابع، والخامس، والثامن، والتاسع، والعاشر، واستخدمت الصحيح في الشطرين الثاني والثالث في حين استخدمت المقصور في السادس والسابع.

وإليك تقطيع هذه الأشطر منها :

٢–

أماكن	تُرقرقْ	تُفيهل	مياه	مرايا
//٥/٥	//٥/٥	//٥/٥	//٥/	//٥/٥
ن – –	ن – –	ن – –	ن – ن	ن – –
فعولن	فعولن	فعولن	فعولُ	فعولن..سالمة

٥–

ولوْون	تحتْتل	حجرْ
//٥/٥	//٥/٥	//٥
ن – –	ن – –	ن –
فعولن	فعولن	فعو (فعل) .. محذوفة

٧-

فرشتظ	ظلالْ
//٥/٥	//٥٥
ن – –	ن – ٠
فعولن	فعولْ .. مقصورة

كذلك جمع «عبد العزيز المقالح» في قصيدة «عصر يهوذا»[1] بين الضرب الصحيح «فعولن» والمقبوض «فعولُ» بضم اللام، والمحذوف «فعو» والمقصور «فعولْ» بسكون اللام. لكنه كان يميل في معظم اشطرها الى المزاوجة بين «الصحيح» و«المقصور» كما في المقطع الآتي :

مشيتُ ...

مشيتُ بأقدام قلبي

لعليّ أحسُّ على الأرض صدقا

لعلي أعانقُ حقًا

مشيت مع الشمس غربا

رحلتُ مع الفجر شرقا

وجدت – يهوذا – هنا يأكلُ الجائعينْ

(١) ديوانه ، ٢٦٤ .

خلاصة المتقارب

١- يستعمل المتقارب بأربعة تشكيلات، ثلاثة تامة، وواحد مجزوء.

٢- يدخلهُ من الزحافات والعلل.

أ- **زحاف القبض** · ويدخل في حشوه وعروضه.

ب- **علة الحذف**: وتدخلُ في عروضه، وضربه، لكنها في العروض جائزة، لأنهم أجروها مجرى الزّحاف، في حين أنها في الضرب لازمة.

ج- **علة القصر**: وتدخل في ضربه.

د- **علة الخرم**.وأجازوا دخولها في أول أجزاء الحشو، وهي اسقاط أول الوتد، فتكون التفعيلة (عولن)، فإذا دخل القبض مع الخرم صارت (عولُ). ولم نمثل لهذه العلّة الجارية مجرى الزحاف لكونها قليلة الوقوع في الشعر، ثقيلة الوقع على السمع [1] ،نشأت كما نظن من سقوط حرف واحد من أحد شطري البيت، وهو في الغالب حرف الواو، فإذا ما أعيد فلا علة، ففي قول امرئ القيس:

ثغــرٌ أغــرّ شــتــيتُ النّبــاتِ   لذيذُ المذاقــة عــذْبُ القُــبلْ

خرم في قوله (ثغرٌ) فإذا أرجعنا الواو، وقرأناهُ (وثغرٌ) أصبح سالما، ومثلُ هذا يقال في بيت امرئ القيس :

لا وأبيك ابنــة العـــامـــريِّ (م) لا يدّعي القـــومُ أني أفــرُّ

فالتفعيلة الأولى (لاوَ) وزنها «عُولُ» فإذا أرجعنا لها الفاء وقرأناها (فَلاوَ) أصبح وزنها (فعُولُ) لذا يمكن القول بافتعال هذه العلة.

٣- كثر استعماله في الشعر الحر لكونه من البحور المفردة.

---

(١) ينظر : عبد الحميد الراضي «شرح تحفة الخليل» ٢٩٢ .

٤ – وهو أخيرا « من أيسر البحور لمن يريد النظم، واعصاها لمن يحاول الاحسان والإتقان لما يتطلبه من سلامة الطبع، وامتداد النفس» [١] كما يقول عبد الله الطيب المجذوب.

٥ – في الشعر الحر، كثيرا ما يتداخل المتدارك أو الخبب (فاعلن) مع المتقارب (فعولن) ولعل ذلك عائدٌ الى ظاهرة صوتية مقطعية، تسمح بتداخل الأوتاد والأسباب، وتبادلهما المواقع [٢]، كما في المقطع الآتي من قصيدة سامي مهدي :

ما شمَمْنا من الطين والعشب

الا روائح هذا العراق

ولم نر في نخل سيحان

الا سماحة أهليه إذ يضحكون

وفي المدّ والجزرِ كان العراق [٣]

ففي الشطر الخامس انتقال الى المتقارب ، بعد أن كانت الاشطر الاربعة متداركية.

---

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ج ١، ٣٥٥ .

(٢) ينظر . بحثنا «مدخل لدراسة الايقاع في قصيدة الحرب» محاور وجلسات الحلقة الدراسية للمربد الشعري الثامن، «المحور الأول قصيدة الحرب» دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٨، ١١٦، وما بعدها.

(٣) قصيدة «رائحة الارض» الاعمال الشعرية، ٢١١ .

قطع الأبيات الآتية وانسبها إلى تشكيلاتها ، مبيناً زحافاتها وعللها .

١– قال شوقي :

أبا الهـول ، طال عليكَ العُـصُـرْ وبُلِّغْتَ في الأرض أقـصـى العُـمُـرْ

فـيـا لِدَةَ الدهر لا الدّهرُ شبّ ولا أنت جـاوزت حـدّ الصـغـرْ

إلامَ ركـوبُك متن الرمـال لطيّ الأصيل وجوب السـحـرْ

٢ – وقال عبد الأمير الحصيري :

إلى أينَ تمضي ؟ تكسَّـر فـوق صـدورِ الرّمـاح بريقُ النهـارْ !

إلى أين تمضي ؟ جناحُ الفـراشـة بين احـتـراق المضـارب طار !

إلى أين ؟ كل الجـسـور .. تناثرُ في كلّ جنب حطامـاً تهـار !

٣ – وقال أمل دنقل :

بعمْرٍ – من الشوك – مخشَوْشنِ

بعْرقٍ من الصيف لم يسكنِ

بتجويف حَبٍ، به كاهنٌ

لهُ زمنٌ .... صامتُ الأرغن .

أعيشُ هنا

لا هُنا ، إنّني

جهلتُ بكينونتي مسكني

٤ – وقال عبد الوهاب البياتي [١] :

فقلت لها : إنَّ هذا البهاءَ
يليق بسلطانتيْ العاشقةْ
رأيتك في «أورَ» قيثارة
وفي النار مخلوقةً خالقةْ
وفي باب «دلمونَ» عرّافةً
وسيدة الشهوة الحارقةْ
فكوني ليَ البحر والأرخبيلَ
وكوني ليَ البرق والصاعقةْ

(١) كتاب المراثي، قصيدة «القيثارة السومرية» ١٧٢ .

الوافر من البحور المركّبة، لكنّ وزنهُ في الدائرة العروضيّة يوحي بأنهُ مفرد، فهو فيها على هذا النحو :

مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ - مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ

في حين ان المستعمل منه في التام هو :

مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعُولُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعُولُنْ

ولذلك حاولوا تبرير هذا الإستخدام فقالوا بوجوب قطف[1] عروضه وضربه. **أما أنواعه فهي :**

١- **الوافر التام** : وهو ما كانت عروضُه (فعولن) وضربه كذلك، مع مراعاة أنّ زحاف «العصب» - وهو اسكان الخامس اللام في (مفاعَلَتن) فتصير (مفاعلْتن) وتنقل إلى (مفاعيلن) المساوية لها بالحركات والسكنات - كثيرا ما يدخل في حشوه، ومثاله قول قيس بن الخطيم :

ومـا بعضُ الإقـامـة في ديار ... يُهـانُ بهـا الفـتى الاّ بلاءُ

وبعضُ خـلائق الاقـوام داءٌ ... كـداء البطن ليس لهُ دواءُ[2]

وتقطيعُهُ :

وما بعضل	إقامة في	ديارن	يها نبهلْ	فتى اللا	بلاءوُ
//٥/٥/٥	//٥///٥	//٥/٥	//٥///٥	//٥/٥/٥	//٥/٥
ن - - -	ن - ن ن -	ن - -	ن - ن ن -	ن - - -	ن - -
مفاعيلن	مفاعلتن	فعولن	مفاعلتن	مفاعيلن	فعولن

---

(١) القطف: علة مؤلفة من علة (الحذف) وهي اسقاط السبب الخفيف ، (تن) وزحاف (العصب) وهو اسكان الخامس (اللام) فتصير تفعيلته في عروضه وضربه (مفاعلْ) وتنقل إلى (فعولن).

(٢) ديوان الحماسة ، ٢٥٣ .

٢- **المجزوء الصحيح**: وهو ما كانت عروضهُ (مفاعلتن) وضربها كذلك، مع مراعاة أن (العصب) قد يدخل في عروضه، فضلاً عنْ حشوه، ومثالهُ قول ابن أبي ربيعة:

كـــتـــبتُ إليك من بلدي — كــتــاب مــولَهٍ كــمــدِ

كــئــيبٍ واكف العــينيـ — ـن بالحـســرات مُنفــرد

فــيــمــسكُ قلبــهُ بيــدٍ — ويمْسحُ عــيــنهُ بيــد [1]

وتقطيعُهُ:

كتبتُ إلي	كمن بلدي	كتا بمُولْ	لهن كمدي
//٥///٥	//٥///٥	//٥///٥	//٥///٥
ن – ن ن –	ن – ن ن –	ن – ن ن –	ن – ن ن –
مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن

والملاحظ في البيت الثاني أنّ عروضهُ معصوبة (كفل عيني)= مفاعيلن

٣- **المجزوء المعصوب**: وهو ما كانت عروضهُ صحيحة، وضربهُ معصوباً، مع مراعاة أنّ «العصب» قد يدخل كلّ أجزائه : حشواً وعروضاً، فضلاً عن ضربه، «وهذا هو (الهزج) عينه» ومثاله قول الشاعر :

لمن نــارٌ بــأعلــى الخـــيْـف (م) — دون البــشـر مــا تـخـبُــو

إذا مـــا أخــمـــدت ألقي — عليــهــا المنْدلُ الرَّطبُ

أرِقْتُ لذكــرِ مــوقِــعِــهــا — فــحنّ لـذكــرهـا القـلبُ [1]

وتقطيع البيت الأخير:

أرقتُ لذكْ	رموقعها	فحنْنَلذكْ	رهلقلبو
//٥///٥	//٥///٥	//٥///٥	//٥/٥/٥
ن – ن ن –	ن – ن ن –	ن – ن ن –	ن – – –
مفاعلَتن	مفاعلَتن	مفاعلَتن	مفاعيلن

(١) الاغاني ١: ٢٤٤.

في حين أن تقطيع البيتين. الأول والثاني يوضح دخول العصب في حشوهما وعروضهما معا:

مفاعيلن مفاعيلن   مفاعيلن مفاعيلن

وهذا الوزن هو وزن الهزج، لذلك نؤيد ما ذهب إليه عبد الله المجذوب وغيره من أن الهزج ضرب من الوافر المجزوء، ليس ببحر قائم بذاته[1]. وقد حاول العروضيون الفصل بين مجزوء الوافر والهزج فلم يستطيعوا، فانتهوا الى قبول الرأي القائل بأن القصيدة تعدّ من مجزوء الوافر إذا جاء فيها تفعيلة واحدة وافرية (مفاعلتن)، أما إذا كانت كل تفعيلاتها (أجزائها) (مفاعيلن) فإنها هزجيّة، لذلك لا نرى مسوغاً لدراسة (الهزج) منفصلا عن مجزوء الوافر، لأنه ليس إلا الوافر معصوباً، على أنّ الدارس لا بد أن يعلم أنّ العروضيين أجازوا في الهزج دخول زحاف الكف[2] مع العصب، ومثال ذلك قول بشار:

ربابةُ ربّةُ البيتِ   تصبُّ الخلّ في الزيتِ
لها عشرُ دجاجاتٍ   وديكٌ حسنُ الصّوتِ

وتقطيع البيت الأخير:

لها عشرُ	دجاجاتن	وديكن ح	سنصْصوتي
//٥/٥/	//٥/٥/٥	//٥/٥/	//٥/٥/٥
ن — ن	ن — —	ن — ن	ن — —
مفاعيلُ	مفاعيلن	مفاعيلُ	مفاعيلن
عصب وكف	عصب	عصب وكف	عصب

والكفُّ في رأيهم لا يكونُ في الوافر ومجزوئه.

---

(١) المرشد، مج ١: ١١١. والايقاع، ١١٠ والثريا المضيّة، ٣٤، وغيرها.

(٢) الكف هو حذف السابع الساكن في (مفاعلتن) فتصير (مفاعلتُ) بضم التاء، وحين يدخلها العصب مع الكف فإنها تصبح (مفاعلْتُ) بسكون اللام، فتحول إلى (مفاعيلُ) بضم اللام، وهي مساوية لها بالحركات والسكنات.

الوافر التام بحرٌ يميلُ إلى التدفّق السريع، ويمتاز باستثارة المتلقي وهو يتقبل شحناته الخطابيّة، ولعلّ دخول زحاف العصب في حشوه هو الذي مكنهُ من التلوين في الايقاع، ولذلك فهو بحر يصلح لكلّ أمر من شأنه استثارة السامع، أو كسبه، أو إغراقه في الحزن حتى الفجيعة، لذلك كثر استخدامهُ في الفخر، والرثاء، والاستعطاف فهو «يشتد إذا شددْته، ويرق إذا رقّقته»[1] أما مجزوء الوافر، والهزج منه كما المعنا، فإنّ وزنه لا يصلح لما صلح فيه التام، لكونه وزنا قصيراً غنائياً يميل إلى تعداد الصفات وتكرار الأجزاء، ومواصلة الحوار، لذلك قل عند المتقدمين، وكثر عند المعاصرين، وبخاصة في القصائد الحوارية، أو التعليمية، لأنه «من أصلح الأوزان للقصص التعليمي المدرسي .. إن وفّق الناظم فجمع بين سهولة الألفاظ وسلاستها ووضوح معناها وحلاوة جرسها»[2] ولعلّ ما فيه من ميزة على سرد الحكاية، وتدفق الحوار هو الذي جعل شوقياً يكثر منه في مسرحياته «مجنون ليلى» و«مصرع كليوبتراه وغيرها[3].

(١) شرح تحفة الخليل، ٣٥٣.

(٢) المرشد، ١١٥.

(٣) ينظر نفسه، ١١٥، وما بعدها.

لما كان مجزوء الوافر وزناً يقوم على التفعيلة المفردة الصافية (والهزج منه كذلك) وتكرارها أربع مرات في الشطرين، فإنّ شعراء القصيدة الحرّة وجدوه مناسبا في تقديم تجاربهم المشفوعة بشيء من الحريّة في استخدام ايقاعه، ففضلا عن أنهم لم يلتزموا بضرب معين في القصيدة الواحدة، وإنما توسعوا باستعمال كل ضروب الوزن وعروضه، فانهم توسعوا أيضاً في جعل الهزج ومجزوء الوافر وزناً واحدا أجازوا فيه دخول (الكف) في حشوه، وعلة (القصر) وهي حذف ساكن السبب واسكان متحركه (مفاعيلْ) في ضربه، مع استخدام ممدود (مفاعيلن) وهو (مفاعيلان) في ضربه أحياناً، ومن ذلك قول فدوى طوقان :

على أبواب يافا يا أحبائي
وفي فوضى حطام الدور (م)
بين الرّدم والشّوكِ
وقفت وقلتُ للعينين · يا عينينْ
قفا نبكِ
على أطلال من رحلوا وفاتوها

وتقطيعها:

وقفتُ وقل	تُللعيني	نياعينينْ
//٥///٥	//٥/٥/٥	//٥/٥/٥٥
مفاعلتن	مفاعيلن	مفاعيلان

قفا نبكِ
//٥/٥/
مفاعيلُ

على أطلا	لمن رحلو	وفاتوها
//٥/٥/٥	//٥///٥	//٥/٥/٥
مفاعيلن	مفاعلتن	مفاعيلن

إنّ توسعهم في استخدام أكثر من ضرب في القصيدة الواحدة، ولا سيّما الضرب المقصور (مفاعيلْ) بسكون اللام جعل هذا الوزن قريباً من بند الهزج الصافي الذي كان ارهاصا لحركة الشعر الحر. ولا يخلو ديوان من دواوين روّاد هذه الحركة من استخدام ايقاع الوافر أو الهزج [1]، على أن نزار قباني كتب في هذا الوزن ديواناً كاملً سنة ١٩٦٨ م، هو «يوميات إمرأة لا مبالية» لو أخذت أي مقطع منها لتبينت فيه ما قلناه في هذا الايقاع من أنَّهُ يميلُ إلى الرقص وتعداد الصفات، وتكرار الاجزاء ومواصلة الحوار، وحبك القصة، وهذا مقطع منها :

على دفترْ	مفاعيلن	
سأجمعُ كلّ تاريخي	مفاعلتن	مفاعيلن
على دفترْ		مفاعيلن
سأُرضعُ كلّ فاصلة	مفاعلتن	مفاعلتن
حليب الكلمة الاشقرْ	مفاعيلن	مفاعيلن
ساكتب لا يهمُّ لمنْ ..	مفاعلتن	مفاعلتن
ساكتب هذه الأسطر	مفاعلتن	مفاعيلن
فحسبي أن أبوح هنا	مفاعيلن	مفاعلتن
لوجه البوح، لا أكثر [2]	مفاعيلن	مفاعيلن

(١) من ذلك مثلاً قصيدة السياب «في المغرب العربي» ديوانهُ مج ١ : ٣٩٤ وقصيدة البياتي «الرجل الذي كان يغني» ديوانه ١ : ٤١٤ . وقصيدة بلند الحيدري «الكوخ الوردي» ديوانه ٢٢٣، وغير ذلك.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، ج ١ : ٥٨٣ ، منشورات نزار قباني ط ١٠، بيروت ، ١٩٨٠ .

خلاصة الوافر والهزج

١- وزن الوافر التام هو :

مـفـاعلتن مـفـاعلتن فـعـولن   مـفـاعلتن مـفـاعلتن فـعـولن

أما مجزوء الوافر (والهزج وافر مجزوء يدخل العصب تفعيلاته الاربع) فإنّ وزنه هو :

مـفـاعلتن مـفـاعلتن   مـفـاعلتن مـفـاعلتن

٢- يدخلهُ من الزحافات والعلل:

أ- زحاف العصب (اسكان الخامس) اللام فتصير تفعيلتهُ (مفاعيلن) وهذا هو الهزج .

ب- زحاف الكف (حذف السابع الساكن) ففي (مفاعيلن) تصبح (مفاعيلُ) بضم اللام.

ج- علة القصر حذف ساكن السبب واسكان متحركه (مفاعيلْ) وهذه العلّة توسع في ادخالها شعراء حركة الشعر الحر في ضروب الوافر المجزوء أو الهزج.

٣- ايقاعُهُ التام يصلح للخطابية والتفجع والرثاء، أما مجزوء الوافر فإنه وزن غنائي، يميلُ إلى التكرار والقص، ومواصلة الحوار. فإذا كان الاقدمون قد حفلوا بالتام، فإنّ شعراء حركة الشعر الحر أولعوا بمجزوئه في بداءةِ الحركة.

٤- لهُ تشكيلات اخرى غير مستعملة الآن، لذلك اهملناها [1] .

---

(١) من هذه التشكيلات :

أ- أن يأتي الضرب المجزوء على (فعولن) مثل :

بكَيْت ومـا يَرُدّ لك الـ   بكاءُ على حـزينِ

مـفـاعلتن مـفـاعلتن   مـفـاعلتن فـعـولن

ب- أن يأتي العروض والضرب في المجزوء على (فعولن) مثل :

أشـاقكَ طيفُ مـامـةُ   بمكّة أمْ حـمـامـه

مـفـاعلتن فـعـولن   مـفـاعلتن فـعـولن

قطّع الأبيات الآتية عروضياً، وبين ما أصاب أجزاءها من زحافات وعلل وانسبها إلى تشكيلاتها :

١- قال المثقب :

فـــأمّـــا أن تكون أخي بحقٍ   فـأعـرفُ منكَ غـثي من سـمـيني
وإلاّ فـــاطّـرحْني واتخــذْني   عــدوّاً أتّقـــيك وتتّـــقـــيني
ومـــا أدري إذا يمّمتُ أرضـــاً   أريد الخـيـر أيهـمـــا يليني
آالخـيـرُ الذي أنا ابتـغـيـهِ   أم الشــرُّ الذي هُوَ يبـتـغـيني

٢- وقال سنان بن الفحل :

وقـالوا قـد جُننْتَ فـقلتُ كـلاّ   وربّي مـا جُننتُ ولا انتـشَـيْتُ
ولـكـنّـي ظُـلـمتُ فـكـدْتُ أبـكي   من الظلم المبُـــيّن أو بكيْتُ

٣- وقال بدر شاكر السيّاب:

قرأتُ اسمي على صخرةْ
هنا، في وحشةِ الصحراءْ
على آجرّةٍ حمراءْ
على قبرٍ. فكيف يُحسُّ إنسانٌ يرى قبره؟

٤- وقالت فدوى طوقان: أهذا أنت؟ من أيِّ الكهوف بزغت يا وجهاً طمرناهُ
وألقيناهُ في الغيهب، في أعماق ماضينا
ورحنا نشربُ النسيان في صمتٍ

٥- وقال بشار بن برد :

من المشـــهـــورِ بالحبِّ   إلى قـــاســـيـــةِ القلبِ
ســـلامُ اللهِ ذي العـــرشِ   على وجـــهِـكِ يا حِـــبّي

٦- وقال ابن عبد ربه:

مـــتى أشـــفي غليلي   بنيـلٍ من بخـــيـلِ
غـــــزالٍ ليس لي منه   ســـوى الحـــزنِ الطويلِ

٧- وقال سعيد الزبيدي في رثاء خليل السامرائي (عليه رحمة الله):

أسلْ دمعاً فقد عظُمَ المُصابُ ... وضاقت بالّذي تخفي الثيابُ
وقد جارت عليّ يدُ الليالي ... وأدمى خافقي ظفرٌ ونابُ
وصدري ويْح صدري ما اعترامُه ... إذا ما جئت مقتدحاً ثقابُ
وودّت من محاجرها انسكاباً ... عيونٌ حين أغراها انسكابُ
وشاءتْ أن تثير هنا سؤالاً ... وهل عندي سوى دمعي جوابٌ؟

٨- وقالت زهور دكسن:

يصكُّ صداي صمتهمو الثقيلُ
ودهشةُ جهلهم مما أقولُ
لفرط مهابتي وجلاء أُفقي
كأني مشرقٌ وهمو أفولُ
وإني .. إذ أرى شجري بعيداً
فذاك .. لأنهم دغلٌ دخيلُ [(١)]

٩- وقال عبد الرزاق الربيعي:

تنشّقَ طيفيَ الممتد
من عينيك
حتى مطلع الفجرِ
أريج: أهلة البشرى
فغرّد عندليبُ الحبّ
في صدري
وهيّج لاعجَ الذكرى [(٢)]

١٠- وقال محمد رضا مبارك:

«أنا الصلصالُ في المحلِ
أنا الياقوتُ في الوحلِ
أنا الماءُ ...»

---

(١) ليلة الغابة، ٤٦ .

(٢) إلحاقاً بالموت السابق، ٤١ .

البسيط

البسيط من البحور المركّبة، ويتألف من ثمانية أجزاء، ووزنه في الدائرة:

مُسْتفْعلُن فاعلُن مُسْتفْعلُن فاعلُن   مُسْتفْعلُن فاعلُن مُسْتفْعلُن فاعلُن

غير أنّهُ لا يردُ في الاستخدام إلا وقد أصيبت عروضه وضربه بتغييرات طفيفة، سترد عند الحديث عن تشكيلاته، مع ملاحظة أن زحاف (الخبن) وهو حذف الثاني الساكن يدخلُ في جميع أجزائه: حشواً وعروضاً، وضرباً.

أما أهم تشكيلاته المستعملة الآن فهي:

١- **البسيط المخبون**: وهو ما كانت عروضهُ مخبونة (فعِلن) وضربهُ مخبوناً (فعِلن) ومثالهُ قول المتنبي:

يا من يعــزُّ علينا أن نفــارقــهُم   وجــدانُنــا كلّ شيءٍ بعــدكمْ عــدمُ

وتقطيعُهُ:

يا من يعزْ	زُعلي	نا أن نفا	رقهم
/٥/٥//٥	///٥	/٥/٥//٥	///٥
-- -- ن -	ن ن -	-- -- ن -	ن ن -
مستفعلن	فعِلن	مستفعلن	فعِلن

وجداننا	كلْلشي	ئن بعدكم	عدمُو
/٥/٥//٥	/٥//٥	/٥/٥//٥	///٥
-- -- ن -	- ن -	-- -- ن -	ن ن -
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعِلن

على أن يتنبّه الدارس إلى أنّ الخبن في العروض والضرب لازم، لأنهُ هنا زحاف يجري مجرى العلّة، أما في حشوه، سواء أكانت في (مستفعلن) أم في (فاعلن) فإنّه جائز غير لازم.

٢- **البسيط المقطوع** : وهو ما كانت عروضه مخبونة (فعِلن) بكسر العين، وضربه مقطوعاً (فعْلن) بسكون العين، والقطع علة، وهي حذف ساكن الوتد المجموع في (فاعلن) واسكان ما قبله، فتصير (فاعلْ) وتنقل إلى (فعْلن) ومثالهُ قول ابن زيدون :

أضحى التنائي بديلاً من تدانينا   وناب عن طيب لقيانا تجافينا

بنتمْ وَبِنّا فما ابتلّت جوانحنا   شوقاً إليكمْ ولا جفّت مآقينا

وتقطيعهُ .

بنتُمْ وبن	نافمب	تلْلَتْ جوا	نحْنا
/٥/٥//٥	/٥//٥	/٥/٥//٥	///٥
— — ن —	— ن —	— — ن —	ن ن —
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعِلن

شوقن إلي	كمْ ولا	جفْفتْ مئا	قينا
/٥/٥//٥	/٥//٥	/٥/٥//٥	/٥/٥
— — ن —	— ن —	— — ن —	— —
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فاعلْ (فعْلن)

٣- مخلّع البسيط، ووزنه :

مستفعلن فاعلن فعولن　　مستفعلن فاعلن فعولن

وواضح أنّه من مجزوءات البسيط مع تغيير حاد في تفعيلاته الأخيرة[1].

ومثالهُ قول إبن عبد ربه :

أصبحتُ والشيبُ قد علاني　　يدعو حثيثاً إلى الخضابِ

وتقطيعُهُ :

اصبحت وشْ	شيبُ قد	علاني
/٥/٥//٥	/٥//٥	//٥/٥
— — ن —	— ن —	ن — —
مستفعلن	فاعلن	فعولن

يدْعُو حثي	ثنْ إلل	خضابي
/٥/٥//٥	/٥//٥	//٥/٥
— — ن —	— ن —	ن — —
مستفعلن	فاعلن	فعولن

وقد كثرت مخلّعات البسيط عند المتأخرين إذا ما قيست بقلتها عند المتقدمين.

تلك هي أهم تشكيلات البسيط التي نراها حريّة بالدراسة(*)

---

(١) يقول العروضيون إنّ المخلّع هو أحد مجزوءات البسيط، فحين حذف جزؤه الأخير صار:

مستفعلن فاعلن مستفعلن　　مستفعلن فاعلن مستفعلن

ثم دخل على عروضه وضربه القطع فصارت (مستفعلْ) ونقلت إلى (مفعولن) المساوية لها، ثم دخلها الخبن فصارت (فعولن) ينظر : الارشاد الشافي، ٧٣، ٧٤ .

(*) أهملنا من مجزوءات البسيط (الثقيلة) ما لا نراه مستعملاً الآن، وهي :

١- المجزوء الصحيح، وهو ما كانت عروضه (مستفعلن) وضربه كذلك، ومثاله :

ماذا وقوفي على ربعٍ خلا　　مخلولقٍ دارس مستعجم

مستفعلن فاعلن مستفعلن　　مستفعلن فاعلن مستفعلن

٢- المجزوء الصحيح المقطوع : وهو ما كانت عروضهُ صحيحة (مستفعلن) وضربه مقطوعاً (مفعولن) ومثالهُ :

سيروا معا إنما ميعادكم　　يوم الثلاثاء بطْنُ الوادي

مستفعلن فاعلن مستفعلن　　مستفعلن فاعلن مفعولن

البسيط بحرٌ راقص يتصف بنغماته العالية، وبتغيّر حركي موجي ارتفاعاً، وانخفاضاً، حتّى أنّ ايقاعهُ يتعلمهُ بيسر كلّ من لم يألف العروض، إذا ما نبه إلى وزنه تقطيعيّاً، لأنّ سهولة موسيقاه الطاغية تقود الأذن إلى دقّة تركيبه بمجرّد تكرار ابيات مقطّعة نغمياً. ومثلُ هذه الدّقة ليست مقبولة في الشعر الحر، فضلا عن أنّ قالبهُ الشكلي قالبٌ هندسي صارم لا يسمحُ بأيّ تلاعب أو تغيير، لذلك تحاماهُ شعراء حركة الشعر الحر، باستثناء بدر شاكر السياب الذي نظم فيه عدة قصائد، منها «أفياء جيكور» التي يقول فيها :

نافـــــورةٌ من ظلالٍ من أزاهيـــــرِ

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن

ومن عصافيرِ

مفاعلن فعْلن

جيكورُ، جيكورُ ، يا حقلاً من النّورِ

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن

= (٣) المجزوء المقطوع عروضاً وضرباً: وهو ما كانت عروضه مقطوعة (مفعولن) وضربه كذلك: ومثالهُ:

ما هيج الشـــوق من أطلال	أضحتْ قفاراً كوحي الواحي
مستفعلن فاعلن مفعولن	مستفعلن فاعلن مفعولن

٤ – المجزوء المذيّل: وهو ما كانت عروضه صحيحة (مستفعلن) وضربه (مذيّلا) ومثالهُ:

إنّا ذممْنا على مـــا خيّلتْ	سعْد بن زيد وعمرا من تميمْ
مستفعلن فاعلن مستفعلن	مستفعلن فاعلن مستفعلان

ينظر . الكافي في العروض والقوافي للخطيب التبريزي ، ٤١–٤٤ ، كذلك هامش ص١٢٨ من الإيقاع للدكتور مصطفى جمال الدين.

يا جدولاً من فراشاتٍ نطاردُها

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن

في الليل ، في عالم الأحلام والقمرِ

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن

ينْشُرْنَ أجنحة أندى من المطرِ

مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن

في أوّل الصيفِ .

مستفعلن فعْلن

و «سفر أيوب» المقطع الرابع إذ يقول :

يا ربِّ أيوب قد أعيا به الدّاءُ

في غربة دونما مالٍ ولا سكنٍ ،

يدعوك في الدُّجنِ

يدعوك في ظلموت الموت : أعباءُ

ناء الفؤاد بها، فارحمهُ إن هتفا .

يا منجياً فُلْكَ نوحٍ مزِّقِ السُّدفا

عنّي، أعدني إلى داري، إلى وطني ![1]

و«بور سعيد»[2] و«يا غربة الروح» [3] و «رسالة» ..[4]

---

(١) ديوانه مج ١ : ٢٤٨ .

(٢) و (٣) و(٤) ديوانه مج ١ : ٤٩٢، ٦٦٠، ٧٠٧ .

غير أنّ السياب ظل في كل تلك المحاولات مقيداً بالنظام الهندسي الخليلي، والذي يعودُ إلى معظم شطوره يستطيع أن يجعلها من شعر الشطرين بمجرد اعادة توزيعها شكلياً فهي ليست شعراً حراً.

أمّا أشطرهُ التي لم يلتزم فيها بالنظام الهندسي للبسيط، فإنّه خرج فيها إلى تشكيل مهمل في تشكيلات البسيط، أهمله الشعراء لثقله، كما في قوله:

أفياء جيكور اهواها

وقوله :

أبلُّ منها صدى روحي

فهي على الوزن الآتي :

مستفعلن فاعلن فعْلن

وبذلك فإنّ محاولات السياب ظلت تجريبية لم يكتب لها النجاح[1].

---

(١) ينظر بحثنا «في موسيقى الشعر العربي محاولات في الابتداع» ٩-١٤.

خلاصة البسيط

١- يستعمل تاماً ومجزوءاً: وقد اخترنا من تشكيلاته المستعملة ثلاثة تشكيلات: اثنين من التام، وواحدا من المجزوءات، وهي: البسيط المخبون، والبسيط المقطوع، ومخلّع البسيط، إلاّ أنّ عروضه دائماً مخبونة في التام.

٢- تدخلهُ زحاف الخبن في جميع أجزائه: حشواً، وعروضاً وضرباً، إلاّ أن دخوله على عروضه وضربه يجعله زحافاً لازماً، أي زحافاً جاريا مجرى العلة.

٣- تدخلهُ علة القطع، وهي حذف ساكن الوتد المجموع واسكان ما قبله.

٤- قد يدخل في حشوه زحاف (الطي) وهو حذف الرابع الساكن، إلا أن ذلك شاذ ومستقبح، لذلك لم نمثل له.

٥- لا يستعمل في الشعر الحر، وتعد محاولات السياب الحُرة المنظومة على البسيط محاولات مخفقة، لكوننا نستطيع ارجاعها الى شعر الشطرين بتغيير شكلي طفيف.

١- قال الرصافي :

لقيتُها ليتني ما كنتُ القاها ... تمشي وقد أثقل الإملاقُ ممشاها

أثوابها رثةٌ والرجلُ حافيةٌ ... والدمعُ تذرفُهُ في الخدِّ عيناها

بكتْ من الفقر فاحمرّتْ مدامعها ... واصفرّ كالورس من جوع محيّاها

مات الذي كان يحميها ويسعدها ... فالدّهرُ من بعده بالفقر أشقاها[1]

٢- وقال عبد الرزاق عبد الواحد

يا أمّ اكرمنا .. يا أخت اكرمنا ... يا أخت من بدماهُ الان ينتطقُ

محزّماً بك وسْع الكون نخوته ... وللعراق جميعاً خولهُ خدقُ

فكيف يكسر زهواً أنت كوكبهُ ... وبين كفيه سيفُ الله يمتشقُ[2]

٣- وقال ابراهيم الوائلي:

آمنتُ بالله لم أجحد لهُ أثراً ... أباً ، وأمّاً، وتاريخاً، وأوطانا

وأمة لم تزلْ في أضلعي قبساً ... وفي لسانيَ آياتٍ وفرقانا

أنّا نبتنا وما كنّا على دِمَن ... في الشاطئين ولا كانت ركايانا

وقد نشأنا ودفء الشمس يغمرنا ... حيناً وتلفحنا الرمضاءُ احيانا

نسقي الخميل فإن جفّت منابعُهُ ... وأصحرَ الغيث فجّرنا حنايانا[3]

---

(١) ديوان الرصافي ج٤ : ٥٩ .

(٢) يا سيد المشرقين يا وطني، ٧٩ .

(٣) ديوان الوائلي، القسم الثاني، ٢٨٦ . والركايا: جمع ركية. البئر ذات الماء.

٤– وقال عبد العزيز المقالح :

بكى.. فأورقتِ الأشجانَ أدمُعُهُ	وأثمرتْ شجر الأحزان أضلُعُهُ
النارُ تكتبُ في عينيه لوعته	ويحفر الشوقُ فيها ما يلوِّعُهُ
ناءٍ تغرَّب في الأيام زورقه	وتاه في ظلمات الأرض مشرعُهُ
تغرّبت في نواهُ كل نافذةٍ	من خلفها الوطن الدامي يروِّعُه[1]

٥– وقالت زهور دكسن:

قال : الزمانُ على هون تجهّمني

وقال آخر: ماذا بعدُ يا زمني!

وثالثٌ قال : لا كوفئتَ من زمن

وراح يجأرُ: يا هذا .. أتحسبني

ندّاً .. فتلقي بما تلقي على كتفي ؟

ولست أقوى إذا ما العبء أجهدني؟

فقهقه الدهرُ هزءاً وهو يسكبُها

وصاح : اترعْتُ كأسي.. من يشاركني ؟![2]

---

(١) ديوان عبد العزيز المقالح ، ٤٣٥ .

(٢) ليلة الغابة ، قصيدة (ايقاع في كأس) ٢٠ .

الطويل

الطويل في الدائرة العروضية أول بحر من البحور المركبة[1] التي يتآلف الشطر فيها من أكثر من تفعيلة واحدة. أي التي تمزج بين تفعيلتين مختلفتين. ووزنهُ في الدائرة العروضية على النحو الآتي :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن   فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

غير أنّه لا يجيء تاماً كما ورد في الدائرة، وإنما بتغيرات معينة تلحق كل تشكيل منهُ، ولما كانت تلك التغيرات ثلاثة في الغالب، فإن تشكيلات الطويل الشائعة ثلاثة أيضا.

أما ما يدخلهُ من الزحافات والعلل في تفعيلاته فهي:

أ- القبض: (زحاف) وهو حذف الخامس الساكن، في كل من (فعولن) و(مفاعيلن) فتصير الأولى (فعولُ)، وتصير الثانية (مفاعلن).

ب-الحذف: (علة) وهي حذف السبب الخفيف الأخير من التفعيلة، وتدخل في ضربه، فتصير مفاعيلن (مفاعي) وتحوّل الى (فعولن) المساوية لها بالحركات والسكنات.

جـ- الكف : (زحاف) ويدخل في حشوه، وهو حذف السابع الساكن، فتصير مفاعيلن (مفاعيلُ) وهو زحاف نادر جداً ومستكره.

أما تشكيلاته فهي:

١- الطويل الصحيح:

وهو ما كانت عروضه مقبوضة (مفاعلن) وضربه سالماً (مفاعيلن) ومن أمثلته قول المتنبي :

وما الخوفُ إلاّ ما تخوّفهُ الفتى   وما الأمن إلاّ ما رآهُ الفتى أمنا

---

(١) على نحو ما نقله ابن رشيق عن الجوهري في العمدة حين جعل البحور مفردات ومركبات. ينظر: العمدة، ج ١، ١٣٦-١٣٧ .

وتقطيعُهُ:

ومنخو	فـإللاما	تخوّوَ	فهل فتى
٥/٥//	٥/٥/٥//	/٥//	٥//٥//
ن — —	ن — — —	ن — ن	ن — ن —
فعولن	مفاعيلن	فعولُ	مفاعلن

وملامْ	نَّ اللاما	رء اهل	فتى أمنا
٥/٥//	٥/٥/٥//	٥/٥//	٥/٥/٥//
ن — —	ن — — —	ن — —	ن — — —
فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعيلن

٢– الطويل المقبوض:

وهو ما كانت عروضه مقبوضة (مفاعلن) وضربه مقبوضاً مثلها (مفاعلن) وهو الاشهر والأروق[1] ومثاله قول أبي الطيّب المتنبي :

كفى بك داءً أن ترى الموت شافيا وَحَسْبُ المنايا أن يكنّ أمانيا

وتقطيعُهُ :

كفى بـ	ك داءن ان	ترلمو	ت شافيا
/٥//	٥/٥/٥//	٥/٥//	٥//٥//
ن — ن	ن — — —	ن — —	ن — ن —
فعولُ	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن

وحسبل	منا يا أن	يكُنْنَ	أمانيا
٥/٥//	٥/٥/٥//	/٥//	٥//٥//
ن — —	ن — — —	ن — ن	ن — ن —
فعولن	مفاعيلن	فعولُ	مفاعلن

(١) ينظر : جلال الحنفي «العروض، تهذيبهُ واعادة تدوينه» ١٤٦ .

٣- الطويل المحذوف :

وهو ما كانت عروضه مقبوضة (مفاعلن) وضربه محذوفاً، «مفاعي» وتحوّل إلى (فعولن) المساوية لها بالحركات والسكنات، ومثاله قول ابن الدمينة :

وكنت إذا مـــا جـــئتُ جـــئتُ بعلّة

فـــأفنيتُ عِـــلاتي فكيف أقـــولُ

وتقطيعُهُ :

وكنتُ	اذا ماجئـ	تُ جئتُ	بعلْلتن
//٥/	//٥/٥/٥	//٥/	//٥//٥
ن ـ ن	ن ـ ـ ـ	ن ـ ـ	ـ ن ـ ن ـ
فعولُ	مفاعيلن	فعولُ	مفاعلن

فأفني	تُ علْلاتي	فكيفَ	اقولو
//٥/٥	//٥/٥/٥	//٥/	//٥/٥
ن ـ ـ	ن ـ ـ ـ	ن ـ ن	ن ـ ـ
فعولن	مفاعيلن	فعولُ	مفاعي (فعولن)

ويلاحظ في هذا التشكيل وجوب أن تكون التفعيلة التي تسبق الضرب مقبوضة (فعولُ) كما في (فكيفَ)، أي لا يمكن أن يكون الضرب محذوفاً (مفاعي) من غير أن تقبض التفعيلة التي تسبقه.

على الرغم من أن الطويل من البحور المركبة التفاعيل (الممزوجة) التي لا تصلح للشعر الحر الذي يتغير فيه عدد التفعيلات من شطر إلى آخر، جامعاً التام والمجزوء، والمشطور، والمنهوك جميعاً[1]، نقول على الرغم من كل ذلك، فإنّ لبدر شاكر السياب قصيدة حرة على هذا البحر، حاول فيها أنْ يجعل هذا الايقاع ممكنا في الشعر الحر من غير أن يراعي ضوابط هذا الوزن. فهو حين يقول :

رأيتُ الّذي لو صدّق الحُلْمُ نفسهُ

لمدّ لك الفما

وطوّق خصراً منك واحتاز معصما؟

لقد كنتِ شمسةُ

وشاء احتراقاً فيك، فالقلبُ يصهرُ

فيبدو، على خدّيك والثغر، أحمرُ

وفي لهَفٍ يحسو ويحسو فيسكرُ[2]

فإنه يخرج من ايقاع الطويل التام إلى المشطور كما في

(لمدّ لك الفما) و(لقد كنتِ شمسةُ)

وهذا غير جائز لأن الطويل تام دائماً، ليس له مجزوء ولا مشطور وإليك تقطيع بعض أشطرها.

رأيتلْ	لذي لوصدّ	دقلحل	منفسهو
//٥/٥	//٥/٥/٥	//٥/٥	//٥//٥
ن ــ ــ	ن ــ ــ ــ	ن ــ ــ	ن ــ ن ــ
فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن

(١) ينظر : نازك الملائكة (قضايا الشعر المعاصر) ٧٨، ١٤٦.

(٢) قصيدة «ها .. ها هوه» ديوان بدر شاكر السياب : مج ١، ٦٣٥.

لمدْدَ	لكالفما
//٥/	//٥//٥
ن – ن	ن – ن –
فعولُ	مفاعلن

وطوْو	قخصر نمن	كوحتا	زمعصما
//٥/	//٥/٥/٥	//٥/٥	//٥//٥
ن – ن	ن – – –	ن – –	ن – ن –
فعولُ	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن

لقد كنْ	تشمسهو
//٥/٥	//٥//٥
ن – –	ن – ن –
فعولن	مفاعلن

خلاصة الطويل

١- لا يجيء الطويل إلا مقبوض العروض: فيكون تشكيله الأول (الصحيح):

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

ويكون تشكيله الثاني (المقبوض):

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

في حين يكون تشكيله الثالث (المحذوف):

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعي أو (فعولن)

٢- يدخلهُ من الزحافات والعلل:

أ- زحاف (القبض) وهو حذف الخامس الساكن في كل من (فعولن) و (مفاعيلن) ومعنى هذا أنّ الزحاف يدخل في حشوه وعروضه وضربه.

ب - علة (الحذف) وهي حذف السبب الخفيف الأخير من التفعيلة، وتدخل في ضربه.

ج- زحاف (الكف) وهو حذف السابع الساكن، ويدخل في حشوه، وهو زحاف مستكره، ونادر الوقوع كما في قول امرئ القيس:

ألا رُبَّ يومٍ لكَ منهنَّ صالحٍ

ولا سيّما يومٌ بدارةِ جُلْجُلِ

وتقطيعُهُ :

الاربْ	بيومنلَ	كمنهنْ	نصالحن
//٥/٥	//٥/٥/	//٥/٥	//٥//٥
ن – –	ن – – ن	ن – –	ن – ن –
فعولن	مفاعيلُ	فعولن	مفاعلن

ولا سيْ	يما يومنْ	بدارَ	تجلْجُلي
//٥/٥	//٥/٥/٥	//٥/	//٥//٥
ن – –	ن – – –	ن – ن	ن – ن –
فعولن	مفاعيلن	فعولُ	مفاعلن

٣– يشترط في تشكيله الثالث (المحذوف): أن تجيء التفعيلة التي تسبق الضرب مقبوضة (فعولُ) .

٤– لم يكن هذا البحر مطاوعاً لحركة الشعر الحر، فحتى الآن لا توجد منه سوى محاولة واحدة لم يكتب لها النجاح، لكونها جعلت الطويل مشطوراً، وهو تام دائماً ليس لهُ مشطورات ولا مجزوءات، فضلا عن أنها أقرب إلى شعر الشطرين منها إلى الحر، وبخاصة إذا استخرجنا منها ما جاء مشطورا.

ولعلّ السبب في ذلك أنّ الشاعر الذي ينظم على وفق اسلوب الشعر الحر يكون أكثر قدرة على التطويع في البحور المفردة الصافية.

قطع الابيات الآتية بعد كتابتها عروضياً، وانسبها إلى تشكيلات الطويل، مبيناً ما أصابها من زحاف أو علة :

١- قال الحسين بن منصور الحلاّج في (مراسلة صوفيّة) :

كــتــبــتُ ولـم اكــتــبْ اليك وإنما   كتبتُ إلى روُحي بغير كـتـابِ

وذلك أن الرُّوح لافــرق بينهـــا   وبين مـحـبـيّهـا بفـصْل خطابِ

وكلُّ كـتــاب صــادر منكَ وارد   إليكَ، بلا ردّ الجواب، جوابي(١)

٢- وقال المتنبي:

وقـفْتَ ومـا في الموت شكٌ لواقف   كـأنك في جـفن الرّدى وهْو نائمُ

تمرُّ بـك الابـطـالُ كلْمـى هـزيمةً   ووجْـهك وضّـاحٌ وثغـرك باسمُ

٣- وقال علي الشرقي:

هـل المرءُ إلاّ قـطـعــــةٌ من بـلاده   ومـا اندفـعتْ إلا لتشـعرَ بالجذبِ

لكالحَـجَـر المقذوف يصـعدُ كـارهاً   لإبعـادِهِ عنهـا فـينزلُ للقـربِ(٢)

وقال صالح الجعفري:

إذا أكـرمَتْ قـومي القـويَّ فـإنني   أرى أنّ إكرام الضـعيف لأوجبُ

وإن شـيّد الناس القصور برغبـة   فـإني لتشـيـيد المعارف ارغبُ(٣)

---

(١) ديوان الحلاّج، صنعه واصلحهُ كامل مصطفى الشيبي، ٣١ .

(٢) ديوان علي الشرقي ، جمع وتحقيق ابراهيم الوائلي، وموسى الكرباسي، ٣٩ .

(٣) ديوان الجعفري، جمعهُ وحققهُ واشرف عليه: علي جواد الطاهر وثائر حسن جاسم، ٤٣ .

الخفيف

الخفيف بحر مركّب سداسي الأجزاء، يكثر استخدامه عند القدماء والمحدثين ويستعمل تاما ومجزوءاً، ووزنهُ :

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن   فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

ويدخلهُ من الزحاف (الخبن) في جميع أجزائه: حشواً، وعروضاً وضربا، فإذا دخل على (فاعلاتن) صارت (فعلاتن) بكسر العين وإذا دخل على (مستفعلن) صارت التفعيلة (مُتَفْعِلُن) ونقلت إلى (مفاعلن) .. أما من العلل فيدخلهُ «التشعيث» في ضربه، وهو حذف أول أو ثاني الوتد المجموع في (فاعلاتن) فتصير (فالاتن) أو (فاعاتن) وتنقل الى (مفعولن) المساوية لها بالحركات والسكنات، مع مراعاة أن هذه العلة جارية مجرى الزحاف، أي أنها غير لازمة.

أمّا أهم تشكيلاته المستعملة فهي :

من التام:

١ — **الخفيف الصحيح** :وهو ما كانت عروضهُ صحيحة وضربه كذلك، (مع مراعاة الخبن والتشعيث في حشوه) ومثالهُ قول أبي الطيب المتنبي :

من أطاق الْتِمـاس شيءٍ غِلاباً   واغتصاباً لم يلتمسْهُ سؤالا
كلُّ غادٍ لحاجةٍ يتمنى   أن يكون الغضنفر الرِّئبالا(*)

وتقطيعهُ :

من أطاقل	تماسشي	ئن غلابن	وَغْتصابن	لم يلتمسْ	هُسُئالا
/٥//٥/٥	//٥//٥	/٥//٥/٥	/٥//٥/٥	/٥/٥//٥	///٥/٥
— ن — —	ن — ن —	— ن — —	— ن — —	— — ن —	ن ن — —
فاعلاتن	مفاعلن	فاعلاتن	فاعلاتن	مستفعلن	فعِلاتن

(*) الرئبال: الأسد.

في حين أنك لو قطعت البيت الثاني لوجدت أنّه قد أصيب بالتشعيث:

كلّلغادن	لحاج تن	يتمنّنى	أنّ يكونل	غضنفرر	رئبالا
/٥//٥/٥	///٥//٥	////٥/٥	/٥//٥/٥	///٥//٥	/٥/٥/٥
– ن – –	ن – ن –	ن ن – –	– ن – –	ن – ن –	– – –
فاعلاتن	مفاعلن	فعلاتن	فاعلاتن	مفاعلن	فاعاتن (أوفالاتن)
سالمة	خبن	خبن	سالمة	خبن	مفعولن (تشعيث)

٢- الخفيف المحذوف المخبون: وهو ما كانت عروضهُ محذوفة مخبونة (فعِلن) بكسر العين، وضربه كذلك.. أي أنّ علة (الحذف) وهي حذف السبب الأخير قد دخلت على (فاعلاتن) فأصبحت (فاعلا) ونقلت إلى (فاعلن) المساوية لها، ثم دخلها الخبن فصارت (فعِلن) فيكون وزنهُ:

فاعلاتن مستفعلن فعِلن   فاعلاتن مستفعلن فعلن

وهذا الوزن على وفق ما يرى بعض الباحثين وزن ولدهُ المحدثون من احد تشكيلات الخفيف المحذوف المهمل، بعد تهذيبه، فصار سائغا، حلواً جميلا،[1] ومثالهُ قول علي الشرقي:

خير شدوٍ غنّتهُ مرضعةٌ   هدهدتْ طفلها على الحُلُمِ

نحنُ من سادة تظنُّهمُ   حول أطفالهمْ من الخدمِ[2]

---

(١) وقد هذبوه من التام ذي العروض الصحيحة (فاعلاتن) والضرب المحذوف المخبون (فعلن) أي من تشكيل.

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن   فاعلاتن مستفعلن فعلن

ينظر في ذلك «موسيقى الشعر» ٨١، و «الايقاع من البيت إلى التفعيلة» ١٣٦ وهوامشه، وهو يسميه بـ «الخفيف المهذب».

(٢) قصيدة «أيها الوالدون» ديوان عليّ الشرقي، ٢٦٢.

وتقطيعُهُ:

خير شذْون	غنْنَتْهمر	ضعثْن
٥/٥//٥/	٥//٥/٥/	٥///
— — ن —	— ن — —	— ن ن
فاعلاتن	مستفعلن	فعلن
سالمة	سالمة	

هدهدتْ طف	لها علل	حلْمي
٥/٥//٥/	٥//٥//	٥///
— — ن —	— ن — ن	— ن ن
فاعلاتن	مفاعلن	فعلن
سالمة	خبن	

ومن المجزوء :

٣- الخفيف المجزوء: وهو ما كانت عروضه صحيحة (مستفعلن) وضربه كذلك، مع مراعاة أن المستساغ فيه أن يدخلهُ الخبن في عروضه وضربه، ومثالهُ قول بشار بن برد:

قـــــال ريمٌ مـــــــرعّثٌ ـــــ ســــــاحــــــرُ الطّرف والنّظرْ

لـــســـت والـــلـــه نـــائــلــي ـــــ قــلــتُ: أو يـغـلـب الـقــــــــدر

أنــــت ان رمــــت وصـــلـــنـــا ـــــ فـــــانجُ هل تدرك الـقـــمــــر[1] ؟

---

(١) الأبيات بدلالة محمود فاخوري في «سفينة الشعراء» ٤٥ .

وتقطيعُهُ :

قالَ ريمن	مُرَعْعَثْنْ	ساحرُ طَطَرْ	فِونْنَظَرْ
/ه//ه/ه	//ه//ه	/ه//ه/ه	//ه//ه
ـ ن ـ ـ	ن ـ ن ـ	ـ ن ـ ـ	ن ـ ن ـ
فاعلاتن	مفاعلن	فاعلاتن	مفاعلن

تلك هي أهم تشكيلات الخفيف المستعملة حاليا، سواء أكانت تامّة أم مجزوءة أما تشكيلاتُه الاخرى فقد اهملناها لثقلها .(*)

(*) من هذه التشكيلات الثقيلة :

١- التام الذي تكون عروضه صحيحة (فاعلاتن) وضربه محذوفاً، ومثلوا له بالشاهد:

ليت شعري هل ثم هل آتينهم ... أم يحولنْ من دون ذاك الردى

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن ... فاعلاتن مستفعلن فاعلن

٢- التام الذي تكون عروضه محذوفة (فاعلن) وضربه كذلك، وشاهده:

إن قدرنا يوما على عامر ... نمتثلْ منه أو ندعهُ لكم

فاعلاتن مستفعلن فاعلن ... فاعلاتن مستفعلن فاعلن

٣- المجزوء الذي تكون عروضه صحيحة (مستفعلن) وضربه مخبوناً مقصوراً، وشاهدهُ.

كلُّ خطب إن لم تكو ... نوا غضبتُم يسيرُ

فاعلاتن مستفعلن ... فاعلاتن فعولن

ينظر : كتاب الكافي في العروض والقوافي، للتبريزي، ١١٠-١١٢ .

الخفيف ليس مفردا، ومع ذلك فقد حاول بعض شعراء حركة الشعر الحر ادخاله ضمن أوزانهم المستعملة رغبة في الافادة من امكاناته الايقاعية التي تجعل الوزن إذا ما أحكم فيه النظم قريباً من النثرية التي تنثالُ لخفتها انثيالا.

ويبدو أن تقبل هذا الايقاع للتدوير على نحو متدفق من غير أي جلبة، أو نبو هو الذي جعل هؤلاء الشعراء يميلون إليه، والاّ فإنّ هذا الوزن لا يصلحُ للشعر الحر أبداً ومن أمثلته قول السيّاب :

كم يمضُّ الفؤاد أن يُصبح الانسان صيداً لرمية الصيّادِ؟

فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن فاعلاتن مفاعلن مفعولن

مثل أيّ الظباء، أيّ العصافير، ضعيفا

فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن فعِلاتن

قابعاً في ارتعادة الخوف، يختضُّ ارتياعا، لانّ ظلاً مخيفا

فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن

يرتمي ثمّ يرتمي في اتئادِ.(١)

فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن

ويستمر على هذا النحو حتّى نهاية القصيدة. وجليٌ أن السيّاب لم يستطع أن يفعل شيئاً، فظل اسير الوحدة الوزنية لهذا البحر، باستثناء أنهُ كرّر تفعيلة (فعلاتن) في البيت الثاني، واستخدم ما يبيحهُ الوزن من ضروب مختلفة.

وهناك محاولات أخرى انتهت النهاية نفسها، وهي أن الشاعر ظلّ اسير الوحدة الوزنية للخفيف. وبذلك تكون جميع تلك المحاولات قد اخفقت (٢).

---

(١) قصيدة «شعلب الموت» ديوانه، مج ١، ٤٤٧.

(٢) من تلك المحاولات ما أشار اليها د. محمود علي السمان في «أوزان الشعر الحر وقوافيه» ، ١٢١ لسميح القاسم وغيره، وإن كنت ارجح أنّ تلك القصائد هي من قصائد الشطرين.

١- بحرٌ مركّب، يكثر استخدامُهُ في شعر الشطرين قديماً، وحديثاً، ويستعمل تاماً ومجزوءاً .

٢- لهُ ثلاثة تشكيلات مستعملة حاليا، هي : الخفيف الصحيح، والخفيف المحذوف المخبون، والخفيف المجزوء.

٣- يدخلهُ من الزحافات والعلل :-

أ- الخبن في جميع أجزائه

ب- علة «التشعيث» وهي حذف أول، أو ثاني الوتد المجموع في (فاعلاتن) فتصير (فالاتن) أو (فاعاتن) وتنقل إلى (مفعولن)، وتدخل هذه العلّة في ضربه، وهي غير لازمة، لأنها جارية مجرى الزحاف .

ج- علة الحذف، وهي حذف السبب الخفيف من آخر (فاعلاتن) فتصير (فاعلا) وتنقل إلى (فاعلن)، مع وجوب دخول الخبن فتصير (فعِلن) وتدخل على العروض والضرب في الخفيف المحذوف المخبون .

٤- لا يصلح ايقاعاً للشعر الحر .

أمثلة على الخفيف

١- قال المعرّي :

غـير مُـجْـدٍ في ملّتي واعـتـقـادي   نـوحُ بـاكٍ، ولا تـرنّـم شـــــــادِ

وشـبـيـهٌ صـوتُ الـنعيِّ، إذا قيسَ بصـوت البشـيـر في كل نـادِ (م)

أَبَكَتْ تلكُمُ الـحـمـامـةُ، أم غنّتْ على فــرع غُـصـنهـا المَيّـادِ؟ (م)

صاح هذي قبورُنا تملأ الرّحب، فأين القبورُ من عـهد عـاد [1]؟ (م)

٢- وقال الحلاّج :

أنت بين الشّـغـاف والقلب تجـري   مـثل جـري الدمـوع من أجـفـاني

وتُحلُّ الضـمـيـر جـوف فـؤادي   كـحـلول الأرواح في الأبدانِ [2]

٣- وقال عبد الأمير الحُصَيري:

سدرةُ القحط .. عرّشت في شبابي

وبنَتْ مسْلكي بوادي السّحابِ

مـخـدعـاً للأسى، وعـشّـاً ظليلاً

للرزايا ، وكـعـبـة للعـذابِ [3]

٤- وقال العقّاد :

وردتي فـــيم أنت ضـــاحكةٌ   يلمحُ البـشــر منك من لمحـا

فـــيم هذا الجـمـــالُ يُحـزنني   رونقٌ فـــيــه كـــان لي فـــرحـا

كنتُ أهوى الورود ، أصلحـهـا   مـا لذكرى الحـبـيب قـد صلحـا [4]

---

(١) سقط الزند. ٧ .

(٢) ديوان الحلاّج ، ٨٠ .

(٣) قصيدة «سدرة القحط» من «أشرعة الجحيم» .

(٤) الأبيات بدلالة «شرح تحفة الخليل» ٢٦٠ .

٥- وقال محمود غنيم:

ها هو العيدُ قد أطلّ	ما توارى من الخجلْ
حلّ ضيفاً ولا قِرى	لا على الرّحب إذ نزلْ
ما لدينا ضحيّةٌ	أو جديدٌ من الحُللْ (١)

٦- وقال علي محمود طه :

ذكّريني فقد نسيتُ ويا	رُبَّ ذكرى تُعيدُ لي طربي
وارفعي وجهك الجميل أرى	كيف هذا الحياءُ لم يذب
واسندي رأسك الصغير إلى	ثائر في الضلوع مضطرب (٢)

٧- وقال عبد الوهاب البياتي :

كانت الأرض قبلنا	للعصافير مروحةْ
الأغاني طعامها	والزّهور المفتّحةْ
يا ضياعي أنا هنا	حجرٌ ملّ مطرحةْ
كم تمنيت - يا أنا -	نبتتْ فيَّ اجنحةْ
فتعودين حرّةً	للمراعي مسبّحةْ
أنا ماضٍ وفي فمي	قولةٌ منك مفرحةْ(٣)

---

(١) الابيات برواية محمد الكاشف وجماعته (العروض بين التنظير والتطبيق) ١٢١ .

(٢) قصيدة «الشتاء» ديوانه، ٢٦٣ .

(٣) قصيدة «لا أقولها» ديوانه مج ١: ٢٤٧ .

المديد بحرٌ مركبٌ وزنُه في الدائرة العروضيّة يخالفُ وزنه المستعمل فعليا، فهو في الدائرة الوهميّة بثمانية أجزاء، في حين هو بستة أجزاء على الحقيقة، وهذه الأجزاء هي :

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن　　فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

وقد ذكر له العروضيون ستة تشكيلات رأينا اختصارها إلى النصف، لأنّ الثلاثة الباقية ظلت مهجورة في شعرنا القديم والحديث.(*) مع مراعاة أن زحاف الخبن يدخل في جميع أجزائه: حشوا ، وعروضا، وضربا، **وهذه التشكيلات هي:**

١- **المديد الصحيح** : وهو ما كانت عروضُه صحيحة (فاعلاتن) وضربهُ كذلك، ومثالهُ قول ابن اخت تأبط شرّاً :

إنّ بالشّعب الذي دون سلْعٍ　　لقتيلاً دمُه ما يُطلُّ

(*) أما الثلاثة المهجورة فهي :

١- المديد المقصور : وهو ما كانت عروضهُ محذوفة (فاعلن) وضرْبه مقصورا (فاعلان) ومثل لهُ العروضيون بقوله :

لا يغرّن امرءاً عيشهُ　　كلُّ عيش صائر للزوالْ

فاعلاتن فاعلن فاعلن　　فاعلاتن فاعلن فاعلان

٢- المديد المحذوف: وهو ما كانت عروضهُ محذوفة (فاعلن) وضرْبه كذلك ومثالهُ :

اعلموا أنّي لكُم حافظ　　شاهدا ما كنت أم غائبا

فاعلاتن فاعلن فاعلن　　فاعلاتن فاعلن فاعلن

٣- المديد الابتر : وهو ما كانت عروضه محذوفة (فاعلن) وضربه أبتر (فعْلن) بتسكين العين: (والابتر ما اجتمع فيه الحذف والقطع) ومثالهُ :

إنّما الذلفاء ياقوتةٌ　　أخرجتْ من كيس دهقان

فاعلاتن فاعلن فاعلن　　فاعلاتن فاعلن فعْلن

وتقطيعُهُ :

انْتَبِشْشَعْ	بِللذي	دون سلعن
/٥//٥/٥	/٥//٥	/٥//٥/٥
ـ ن ـ ـ	ـ ن ـ	ـ ن ـ ـ
فاعلاتن	فاعلن	فاعلاتن

لقتيلنْ	دمهو	ما يُطْلَلُو
///٥/٥	///٥	/٥//٥/٥
ن ن ـ ـ	ن ن ـ	ـ ن ـ ـ
فعلاتن	فعِلن	فاعلاتن

٢- المديد المحذوف المخبون : وهو ما كانت عروضهُ محذوفة مخبونة (فعِلن) بكسر العين وضربها كذلك[1] ومثاله قول أبي نواس :

يا كــثــيــر النّوح في الدِّمن   لا عليــهـــا بل على السكنِ

سنّةُ العــشّــاقِ واحــدةٌ   فــإذا أحْــبَــبتَ فــاسْــتكِنِ

وتقطيعُهُ :

يا كثيرن	نوحفد	دمني	لا عليها	بل علس	سكني
/٥//٥/٥	/٥//٥	///٥	/٥//٥/٥	/٥//٥	///٥
ـ ن ـ ـ	ـ ن ـ	ن ن ـ	ـ ن ـ ـ	ـ ن ـ	ن ن ـ
فاعلاتن	فاعلن	فعلن	فاعلاتن	فاعلن	فعِلن

٣- المديد المحذوف المقطوع : وهو ما كانت عروضهُ محذوفة مخبونة

(١) لما كانت التفعيلة (فاعلاتن) فإنها تصبح بعد دخول علة الحذف وهي حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة (فاعلا) فتحوّل إلى (فاعلن) المساوية لها بالحركات والسّكنات. وعند دخول زحاف الخبن وهو حذف الثاني الساكن على (فاعلن) فإنها تصبح (فعِلن) بكسر العين.

(فعِلن) بكسر العين، وضربه محذوفا مقطوعا (فعْلن)[1] بسكون العين ومثالهُ قول عدي بن زيد العبادي :

ربَّ نار بتُّ أرمُقها   تقضمُ الهنديَّ والغارا

وتقطيعُهُ :

ربْ بنارن	بتْتارْ	مقها	تقضملهن	ديْيول	غارا
/٥//٥/٥	/٥//٥	///٥	/٥//٥/٥	/٥//٥	/٥/٥
— ن — —	— ن —	— ن ن	— ن — —	— ن —	— —
فاعلاتن	فاعلن	فعِلن	فاعلاتن	فاعلن	فعْلن

ملاحظات لابدّ منها :

المديد بحر صعب المراس، تحاشاه معظم شعراء ما قبل الاسلام، لأنّ ايقاعهُ ثقيلٌ، بطيءٌ وبخاصة في تشكيله الأول، لذلك فإنّ هذا التشكيل يكادُ يكون مهملا لولا قصائد ومقطعات قليلة. وعلى الرغم من أنّ هذا التشكيل ثقيل فإنّه قويٌّ في الأداء لكونه رصينٌ في المحاججة والأخبار، لا تجد في موسيقاه ما يدل على الشفافية. أو الرقص أو العذوبة، أما تشكيله الثاني فلعله التشكيل الوحيد المستساغ حاليا، لأنّه تشكيلٌ أقرب إلى الانسيابية في الأداء، منهُ إلى الثقل، ولعلّ شعراء العصر العباسي هم الذين نبهوا إلى هذه الخصيصة بكثرة استخدامهم لهُ.

أما تشكيله الثالث فلعلهُ أقل استخداما بكثير من تشكيله الثاني، وإن كان أعذب موسيقيا من تشكيله الأول . ومع هذا فإن شعراءنا المعاصرين قد ابتعدوا عنه شيئاً من الابتعاد، لصرامته، وقوته، وابتعاده عن الحركة الراقصة.

(١) كانت فاعلاتن فاصبحت بعد الحذف (فاعلا) ونقلت إلى (فاعلن) المساوية لها. وحين دخلها القطع أصبحت (فاعلْ) فنقلت إلى (فعْلن) بسكون العين.

خلاصة المديد

١- هو بحرٌ مركبٌ صعب المراس، لا يصلح للشعر الحر أبداً، وقد ابتعد عنه معظم الشعراء[1].

٢- يعدّ تشكيله الثاني تشكيلا مطوّرا مستساغا، ومع هذا فإنّ ما نظم فيه يكاد يكون قليلا .

٣- يدخل الخبن في جميع أجزائه، حشوا، وعروضاً، وضربا.

٤- تدخلهُ علة الحذف في عروضه وضربه .

٥- تدخلهُ علة القطع في ضربه .

(١) قال عنه أبو العلاء المعري: «المديد وزن ضعيف لا يوجد في أكثر دواوين الفحول، والطبقة الاولى ليس في ديوان أحد منهم مديد» الفصول والغايات ٢١١ . وقال عنه عبد الله الطيب المجذوب: «فبحر المديد فيه صلافة ووحشية وعنف، تناسب هذا النوع من الشعر: ولا يستبعد أن تكون تفعيلاته قد اقتبست في الأصل من قرع الطبول التي كانت تدق في الحرب» «المرشد» ٧٧ .

قطع الأبيات الآتية من المديد بعد كتابتها عروضيا وانسبها إلى تشكيلاتها منه.

١– قال اعرابي :

مــا لعــينيْ كُــحلتْ بالسُّــهــادِ ولجنبيْ نـابيـــاً عن وســـــادي

لا أذوقُ الـنـوم إلا غـــــــــراراً مــثل حــسْــو الطّيـر مـاء الثـمــاد

أبتـغي اصــلاح سـعْـدي بجُـهـدي وهْـي تسـعى جـهـدها في فـسـادي

فـتــتــاركْنا على غـيـر شيء! ربما أفــســـد طولُ التـــمـــادي

٢– وقال عمر بن ابي ربيعة :

لا شــفـــاني الله منهــا؛ ولكنْ زيد في القلب عليـهـــا صُــدُوعُ

لا تلُمني في اشــتـيــاقي اليـهــا وابـك لـي ممّــا تُـجـنُّ الـضـلـوع

٣– وقال الشريف الرضي :

اســقني فــاليــومُ نشــوَانُ والـرّبـى صـــــــــادٍ وريـانُ

كــفلتْ باللّهــو وافــيـــةٌ لـك نـايـاتٌ وعـــــيـــــدانُ

حــاز وفـــدُ الرّيح فـــالتطمتْ مـنـهُ أوراقٌ واغـــــصـــــانُ

كل فـــرع مـــال جـــانبـــه فـــكـــأنّ الأصـــل ســـكـــرانُ

٤– وقال ابن قيس الرقيّات :

حـــبـــذا الادلال والـغَـنَـجُ والتـي فـي طـرفـــهـــا دعـجُ

والـتـي أن حـــدّثتْ كـــذبت والـتـي فـي وصْـلـهـــا خـلـجُ

تـلـك إن جـــادت بنـائلـهـــا فـــابن قـــيس قـلبـــهُ ثَلِجُ

٥- وقال حافظ ابراهيم :

حـــــال بـين الجـــفن والـوسَنِ　　حـــــائلٌ لـو شـــــئتِ لـم يكـنِ

أنـا والأيـام تـقـــــــذفُ بـي　　بين مـــشـتـــاق ومـــفـــتتن

لـي فـــــؤادٌ فـــيك تـنكرُهُ　　اضـلـعـي مـن شـــــــدّة الـوهـنِ

٦- وقال محمد بن حُميد الطوسي :

طـال تـكذيـبي وتـصـــــديقي　　لـم أجـــــد عـــــهـــــداً لمخلوقِ

إنّ ناســـاً في الهـــوى غـــدروا　　أحـــــــدثـوا نـقـض المـواثـيـقِ

لا تـرانـي بـعـــــــدهـم أبـداً　　أشـــتـكي عـــشـــقـــاً لمعـــشـوقِ[1]

(١) الاغاني ، مج ١٠ : ١٧٩ ، وقد نسبها صاحب الايقاع (ص ١٥١) إلى عليّة بنت المهدي، وهو لبسٌ قادهُ إليه كون الصوت من لحنها وغنائها على ما جاء في رواية أبي الفرج.

المضارع بحرٌ مركب يخالف ما هو موجود منه فعلا في شعرنا العربي اصله المستخرج من الدائرة. فوزنه في الدائرة هو :

مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن   مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن

في حين أن المستعمل حقيقة ما كان بأربعة أجزاء على الوجه الآتي :

مفاعيلن فاعلاتن   مفاعيلن فاعلاتن

مع وجوب مزاحفة تفعيلة الحشو (مفاعيلن) إمّا بالقبض (وهو حذف الخامس الساكن) فتصير إلى (مفاعلن) وإما بالكف (وهو حذف السابع الساكن) فتصيرُ إلى (مفاعيلُ) بضم اللام. لهذا جعلوه مجزوءا وجوباً ليتفق مع ما هو موجود حقيقة من نظم .

والمضارع من الأوزان القصيرة التي تميل الى الاسراع في توصيل الافكار، لذلك كان ما ينظم فيه بعيداً عن التأمل، فتحاماهُ الشعراء قديما، فكان قليلاً جدا، ولعلّ ذلك هو الذي دعا الأخفش إلى إنكاره مع المقتضب، وسوّغ للزجاج القطع بعدم وجود بيت واحد منه منسوب إلى شاعر عربي معروف، على ما ذكره الدّماميني «وانكر الاخفش أن يكون المضارع والمقتضب من شعر العرب، وزعم أنه لم يسمع منهم شيئاً منهما .. وقال الزجاج هما قليلان حتى انه لا يوجد منهما قصيدة لعربي، وانما يروى من كل واحد منهما البيت والبيتان ولا ينسب بيت منهما إلى شاعر من العرب، ولا يوجد في اشعار القبائل »[1]

---

(١) بدلالة الدمنهوري في «الارشاد الشافي» .. ١٠٣ .

لمّا كان الاخفش قد أنكر ان يكون المضارع من شعر العرب، فضلا عن أنّ شواهده القديمة لم تكن لشعراء معروفين على حدّ رأي الزجاج، فكيف يستسيغهُ شعراء الحركة وهم معروفون بنفورهم من الرتابة، والتقنين، والوحدات الهندسية الثابتة؟ اغلب الظنّ انّ وزنا كهذا يميلُ إلى السرعة في التوصيل والأداء، والايقاع يمكن أن يناسب الآن أسلوب شعر الشطرين، الذي بات يرى في استخدام الاوزان السريعة القصيرة منجزاً جمالياً يناسب عصرنا الراهن الموسوم بـ(عصر السرعة) وهو على العكس من القدماء الذين رغبوا عن السرعة طبيعة، ومثلا، لذلك عاد هذا الوزن ثانية إلى شعر الشطرين في بعض انجازاته التي توسلت بالعجالة ليجعل منهُ حرياً بتعداد المناقب، أو الشكاوى للذات، أو لغيرها، بسرعة مقبولة اذ نظم فيه عبد الأمير الحصيري قصيدة «ترتيلة الرّقاد» وجعلها في سبعة وسبعين بيتاً، منها:

إلى أيّمـــا هـديل؟	تُصلّين يا نخـــيلي
ولا صـــوت لم تُضــيّـعْـ	ـهُ قـهـقـهـاتُ العـويل
وعـن أيمـا لـســـان	قــد انفضّ كلُّ قــيل..
ألـم تبـــرحي شــروداً	مع «الأوج» و«الـثـقـيل» [1]

كما نظم فيه الشيخ جلال الحنفي قصيدة جاوزت مئة بيت على وفق ما قالهُ الشاعر نفسه ومنها:

وإنّـا لـفـي زمـــانٍ	بـأمــثـــاله بخـــيلِ
وهـل كـــان من صـــديق	صـــدوق ســوى الـقـليلِ
أيا «جـعـفـرّ» من الفـضـل	قـد جـال في الســهـولِ
وقـــد نـدّ كلُّ بحـــر	وســيل من الســيولِ [2]

---

(١) عبد الأمير الحصيري «سبات النار» ٩-١٢.

(٢) الأبيات من كتاب «العروض..» وقد نشر فيه أربعة وثلاثين بيتاً، وهي قصيدة أخوانية، ينظر: «العروض ..» ٨١-٨٢.

ومثالهُ من المكفوف (وهو المستساغ من أمثلته القليلة) قول ابن عبد ربه:

أرى للصَّبا وداعا ... وما يذكرُ اجتماعا

كأنْ لم يكن جديراً ... بحفظ الذي اضاعا

وتقطيعُهُ:

رجتماعا	وما يذكُ	باوداعا	أرى لصْصِ
/٥//٥/٥	//٥/٥/	/٥//٥/٥	//٥/٥/
— ن — —	ن — — ن	— ن — —	ن — — ن
فاعلاتن	مفاعيلُ	فاعلاتن	مفاعيلُ

ومثاله من المقبوض (وهو غير المستساغ من أمثلته القليلة لتشابهه مع المجتث)

إذا دنا منك شبراً ... فأدنه منكَ باعا

وتقطيعُهُ:

منك باعا	فادْ نهي	منْك شبرن	اذا دنا
/٥//٥/٥	//٥//٥	/٥//٥/٥	//٥//٥
— ن — —	ن — ن —	— ن — —	ن — ن —
فاعلاتن	مفاعلن	فاعلاتن	مفاعلن

مع ملاحظة عدم جواز خبن تفعيله (فاعلاتن) [1] في العروض والضرب، وأن اجازوا في عروضها فقط الكف.

(١) لما كان لا يجوز خبن تفعيلة (فاعلاتن) في عروضها وضربها، فلا داعي لاثبات أن ألفها وتد مفروق، لذلك لم نكتبها فاع لاتن.

هذه ابيات من المضارع، اكتبها عروضياً، وقطعها ايقاعيا :

١– قال سعيد بن وهب :

لقد قلتُ حين قرّ	بتِ العيسُ يا نوارُ
قفوا فاربعوا قليلاً	فلم يربعوا وساروا
فنفسي لها حنينٌ	وقلبي له انكسارُ
وصدري به غليلٌ	ودمعي لهُ انحدارُ [1]

٢– وقال آخر :

وإن جُزْتَ دار ليلى	فلا تنس ذكر عهدي
سلامٌ على ديار	بها نلت كلّ قصدي

٣– وقال عبد الأمير الحصيري :

اذا كنتِ ذاتَ حسنٍ	فلا تلمسي ذهولي
ولا تنقشي دمائي	على حافة الشمول
ولا تحفري فؤادي..	على جبهة الجهول
فلي أصغرٌ وكيلٌ..	بتفبتيرة الدخيل ..[2]

(١) نسبها لسعيد بن وهب أبو الفرج: ينظر : الاغاني جزء ٢٠ : ٢٣٥، تحقيق علي النجدي ناصف (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢).

(٢) سبات النار، ١٠.

المجتث بحر مركب، وزنُه في الدائرة العروضية :

مـسـتـفـعلن فـاعـلاتن فـاعـلاتن   مـسـتـفـعلن فـاعـلاتن فـاعـلاتن

في حين أنّ وزنه المستعمل فعلا هو :

مـسـتـفـعلن فـاعـلاتن   مـسـتـفـعلن (*) فـاعـلاتن

ولذلك قالوا إنّه مجزوء وجوبا. ومعنى هذا أنه ذو تشكيل واحد ليس غير أما الزحافات والعلل التي تدخل عليه فهي :

١- زحاف الخبن: وهو حذف الثاني الساكن كما مرّ، واجازوا دخوله على جميع أجزائه .

٢- علة التشعيث، وهي حذف أول، أو ثاني الوتد المجموع في (فاعلاتن) فتصبح (فالاتن) أو (فاعاتن) واجازوا دخولها على ضربه. وهذه العلّة غير لازمة.

٣- من شروط هذا الوزن أنهم منعوا دخول الطي على (مستفعلن) ومثاله قول ابي فراس الحمداني :

الوردُ في وجنتيـه   والسحرُ في مقلتيـه

وتقطيعُهُ :

الوردُ في	وجنتيهي	وَسْسحرُ في	مقلتيهي
/٥/٥//٥	/٥//٥/٥	/٥/٥//٥	/٥//٥/٥
– – ن –	– ن – –	– – ن –	– ن – –
مستفعلن	فاعلاتن	مستفعلن	فاعلاتن

(*) لما كانوا قد منعوا دخول الطي على (مستفعلن) فلا داعي لإثبات أن فاءها وسط وتد مفروق، لذلك لم نكتبها (مستفع لن).

تنبيه

لما كان العروضيون قد أجازوا دخول الخبن على جميع أجزاء هذا الوزن فإنهم سمحوا بتداخله مع المضارع من غير أن يجدوا في ذلك خللا، أو عيباً عروضياً، لذلك فقد تجدُ في قصيدة واحدة أبياتاً يمكن عدّها من المضارع، واخرى من المجتث، وإليك هذا المثال من شعر أبي الشيص :

أمـــا وحـــرمـــة كـــاسٍ | من المدام العـــتـــيقِ
وعـــقـــدِ نحـــرٍ بنحـــرٍ | ومـــــزجِ ريـقٍ بـريـقِ
فـــقـــد جـــرى الحبُّ منّي | مـــجـــرى دمي في عـــروقي

فانت إذا قطعت البيت الثاني كان من المضارع :

وعقد نح	رن بنحرن	ومزجري	قن بريقي
//٥//٥	/٥//٥/٥	//٥//٥	/٥//٥/٥
مفاعلن	فاعلاتن	مفاعلن	فاعلاتن

في حين أن القصيدة من المجتث ، لأن تقطيع الأول ، والثالث هو الذي يوضح ذلك :

أما وحر	مة كاسن	منلمدا	معتيقي
//٥//٥	///٥/٥	//٥//٥	///٥/٥
مفاعلن	فعلاتن	مفاعلن	فعلاتن

لأن من شروط المضارع ألاّ يدخل الخبن على (فاعلاتن) وإنما جاز ذلك في المجتث، ولما كانت التفعيلة هنا مخبونة في العروض والضرب، فإنّ القصيدة من المجتث وليست مضارعية على ما يوهم البيت الثاني .

ويبدو أن جواز دخول الخبن على جميع أجزاء المجتث هو الذي جعله أكثر استساغة من المضارع، فشاع فيه النظم بالقياس إلى المضارع، لذلك نقترح أن يكون المضارع على الوزن الآتي فقط :

مـفـاعـيلُ فـاعـلاتن مـفـاعـيلُ فـاعـلاتن

أي ما كانت فيه تفعيلة (مفاعيلن) مكفوفة وجوبا. وتفعيلة (فاعلاتن) سليمة في الضرب، مع جواز دخول الكف على عروضها، أما ما عدا ذلك فهو المجتث، وبذلك ننهي هذا التداخل بين البحرين. لذلك نعدّ قول عبد الله البردوني :

يجـــزّئون المجـــزا يصنّفـون المصنّفْ[1]

وتقطيعُهُ :

يجززئو	نلمجزْزا	يصنْنفو	نلمصنْنفْ
//٥//٥	/٥//٥/٥	//٥//٥	/٥//٥/٥
مفاعلن	فاعلاتن	مفاعلن	فاعلاتن

من المجتث حتّى وان لم نطّلع على ابيات القصيدة الاخرى. وبذلك يسهل على الدارسين معرفة حدود الوزنين.

(١) قصيدة (مصطفى) مجلة «الاقلام» ع٦، حزيران ١٩٨٨، ص ١١٦.

واضح بجلاء أنّ هذا البحر لا يصلح للشعر الحر، لأنّه مركّب من تفعيلتين لكل واحدة جوازات وممنوعات، ومثل تلك الامور تقيّد من حرّية أصحاب هذه الحركة فضلا عن كون هذا الوزن كان قليلا عند المتقدمين على ما رواه ابو العلاء المعري، في الفصول والغايات [1] .

خلاصة المجتث

١- هو ذو تشكيل واحد ، على الوزن الآتي :

مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

٢- اجازوا فيه الخَبن في جَميع أجزائه (حشوا، وعروضاً، وضربا).

٣- أجازوا دخول علة التشعيث على ضربه، وهي علة غير لازمة .

٤- منعوا دخول زحاف الخبن على (مستفعلن).

٥- كان قليل الاستخدام قديما، إلا أنهم اكثروا منهُ في العصر العباسي، وورد ايضاً عند المعاصرين.

٦- لم يرد عليه شيء في الشعر الحر .

---

(١) صفحة ١٣٢ .

قطّع الأبيات الآتية من المجتث وبين ما أصاب أجزاءها من الزحافات والعلل:

١- قال الحلاّج :

عـــجـــبتُ منك ومنّي	يا منْيـــة المتـــمنّي
ادنيـــتني منك حـــتى	ظـــنـــنتُ أنّـــك أنّـــي
وغـــبْتُ في الوجـــد حـــتى	أفنيـــتني بك عنّي
يا نعـــمـــتي في حـــيـــاتي	وراحـــتي بعـــد دفني[١]

٢- وقال محمد بن أبي محمد :

انت امـــرؤ مـــتـــجنّ	ولست بالغـــضـــبـــان
انت امـــرؤ لك شـــأنٌ	فـــيـــمـــا أرى غـــيـــر شـــاني
صـــــرح بما عنهُ أكـــني	أكـــفّ عـــنك لـــســـاني[٢]

٣- وقال ابن البوّاب :

هل للمـــحـــب مُـــعينٌ	إذ شطّ عنهُ القـــريـــنُ
فليس يبكي لشـــجـــو الـ	ـــحـــزين إلاّ الحـــزينُ
يا ظاعنا غـــاب عنا	غـــــداة بان القـــطـــينُ
أبكى العـــيـــون وكـــانت	به تقـــرُّ العـــيـــونُ[٣]

---

(١) ديوان الحلاّج (صنعهُ وأصلحهُ الدكتور كامل الشيبي) ٧٨ .

(٢) الاغاني ، ج٢ : ٢٤٨ .

(٣) الاغاني ، ج٢٣ : ٤٢ .

المنسرح بحرٌ مركب، وزنه في الدائرة :

مسـتفـعلن مـفـعـولاتُ مسـتـفـعلن مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن

في حين أن وزنهُ الغالب ما كان مطويا في تفعيلتيه: الثانية والثالثة. فتصير (مفعولاتُ) إلى (مفعلاتُ) وتنقل إلى (فاعلاتُ) المساوية لها بالحركات والسكنات، وتصير مستفعلن (في العروض والضرب) إلى (مفتعلن)، فيكون وزنه هكذا :

مـسـتـفـعلن فـاعـلاتُ مـفـتـعلن مسـتـفـعلن فـاعـلاتُ مفـتـعلن

مع جواز دخول زحافي الخبن والطي على تفعيلة الحشو الأولى (مستفعلن).

أما أهم تشكيلاته فهي :

١- **المنسرح المطوي**: وهو ما كانت عروضهُ مطويّة، وضربها كذلك، ومثالهُ قول خالد الكاتب:

كـيف احـتـيـالي وأنت لا تصلُ عـيل اصطباري وقلّتِ الحـيلُ
إن كـان جـسـمي هواك يُنحلهُ فــإنّ قلبي عليك يتّكل[1]

وتقطيعُهُ :

كيف حتيا	لي وأنتَ	لا تصلو
٥//٥/٥/	/٥//٥/	٥///٥/
— — ن —	— ن — ن	— ن ن —
مستفعلن	فاعلاتُ	مفتعلن

عيلصطبا	ري وقلْلَ	تلحيلو
٥//٥/٥/	/٥//٥/	٥///٥/
— — ن —	— ن — ن	— ن ن —
مستفعلن	فاعلاتُ	مفتعلن

(١) الاغاني ٢٢ : ٨٢ .

٢- المنسرح المقطوع : وهو ما كانت عروضهُ مطوية، وضربه مقطوعاً، (مستفعلْ) والقطع علة، وهي حذف ساكن الوتد المجموع في (مستفعلن) واسكان ما قبله، فتصبح (مستفعلْ) وتحوّل إلى (مفعولن) المساوية لها بالحركات والسكنات، ومثالهُ قول ابن الرومي :

لو كنتَ يومَ الفراقِ حاضرَنا	وهنَّ يُطفينَ لوعةَ الوجْدِ
لم ترَ إلا دموعَ باكيةٍ	تسفحُ من مُقلةٍ على وردِ

وتقطيعُهُ :

لو كنت يو	ملفراقِ	حاضرنا
/٥/٥//٥	/٥///٥/	/٥///٥
ــ ــ ن ــ	ــ ن ــ ن	ــ ن ن ــ
مستفعلن	فاعلاتُ	مفتعلن

وهنْنيط	فين لوعَ	تلوجدي
//٥//٥	/٥//٥/	/٥/٥/٥
ن ــ ن ــ	ــ ن ــ ن	ــ ــ ــ
مفاعلن	فاعلاتُ	مفعولن

خلاصة المنسرح

١- الشائع في استخدام المنسرح ما كان على الوزن الآتي:

مستفعلن فاعلاتُ مفتعلن مستفعلن فاعلاتُ مفتعلن

٢- أما أهم الزحافات والعلل التي تدخله فهي:

أ- زحاف الطي على عروضه وضربه، وجزئه الثاني من الحشو (مفعولاتُ).

ب- زحاف الخبن والطي على جزئه الأول من الحشو (مستفعلن).

ج- علة القطع على ضربه.

٣- لهُ تشكيلٌ آخر أسموه بـ(المنهوك) تبعنا فيه رأي صاحب الايقاع في جعله من الرجز، فهو به أحفلُ ايقاعاً وألصق تكويناً.

١- المنسرح من البحور المركبة التي قلّ استعمالها قديما لخلو وزنه من الاثارة الايقاعية، فهو وزن رتيب أقربُ إلى الاضطراب منهُ إلى الاتزان حتى لتجد في بعض شواهده ما يدل على نثرية مقيتة. ومثل هذا الوزن لا يستسيغهُ إلاّ من كان مشدوداً إلى بعض قصائده تأثراً وتقليداً. ولعلّ في ايراد الشاهد الآتي :

نحنُ بما عندنا وأنتَ بما عندك راضٍ الرأيُ مختلفُ

أو في قول الآخر :

لا ترجُ خيرا ممن قضى عمرهُ وهو خسيسٌ لا يعرفُ الخيرا

خير ما يفضح نثريته تلك، ولذلك قال عنهُ الشيخ جلال الحنفي :

«وهو في بعض صوره يبدو مشدوداً إلى النثر شيئا من الشد، مما يفهم منه أنه من أسبق البحور ظهورا إلى المجالات الشعرية، واقدمها في مضمار التطور»[1].

فإذا كان الاقدمون لم يشيعوا استخدامه فإنّ المحدثين اشدُّ نفورا من الذين سبقوهم في الابتعاد عنه، فلا تجد منه إلا قصائد، ومقطّعات قليلة، لشعراء معدودين.

٢- لاضطراب ايقاعه، ولكونه مركبا من أكثر من تفعيلة، فضلا عن وجود تفعيلة محركة الآخر من أصلها (مفعلاتُ) فإنّ هذا الوزن لا يصلح أبدا للشعر الحر. وإن كان عدد من الشعراء قد نظموا فيه مقطّعات من شعر الشطرين [2].

---

(١) العروض ٤٤٩ .

(٢) كالسيّاب ، واحمد عبد المعطي حجازي .

قطّع الأبيات الآتية، وانسبها الى تشكيلاتها، مبيّنا ما أصابها من زحاف أو علة.

١- قال أبو فراس الحمداني :

يا حسرة ما أكادُ أحملها ... آخرها مُزعجٌ وأوّلها

عليلةٌ بالشآم مفردةٌ ... بات بأيدي العدى معلّلها

تسألُ عنّا الركبان جاهدة ... بأدمُع ما تكادُ تُمهلها

٢- وقال أبو العتاهية يمدحُ الرشيد:

الله بيني وبين مولاتي ... ابدتْ لي الصدّ والملالات

لا تغفر الذنب إن أساتُ ولا ... تقبلُ عذري ولا مُواتاتي

منحتها مهجتي وخالصتي ... فكان هجرانها مكافاتي

أقلقني حبها وصيّرني ... احدوثة في جميع جاراتي

٣-وقال الحلاّج :

أنا الّذي نفسُهُ تشوقُهُ ... لحتْفِه عنْوة وقد علقت

أنا الّذي في الهموم مُهجتُهُ ... تصيحُ من وحشة وقد غرقت

٤- وقال بدر شاكر السيّاب :

ديوان شعري يعودُ من سفَرهْ ... ماضرّني لو يظلُّ في وطرهْ

وكان في جنة فأخرجه ... منها تجنّي الزمان في قدرهْ

بين العذارى يبيتُ منتقلا ... يا ليتني سائرٌ على أثره؟[1]

---

(١) ديوان بدر شاكر السيّاب ٢: ١٧٥ .

المقتضب بحرٌ مركّب، سداسي التفاعيل في الدائرة، رباعيُّها فعليا، وزنه في الدائرة:

مفعولاتُ مستفعلن مستفعلن   مفعولاتُ مستفعلن مستفعلن

في حين أن وزنه ، الفعلي المستعمل هو :

فـاعـلاتُ مـفـتـعلن   فـاعـلاتُ مـفـتـعلن

(مفعلاتُ)   (مفعلاتُ)

أي ما كانت فيه (مفعولاتُ)مطويّة، فضلا عن مزاحفة العروض والضرب بالطي وجوبا. والطي (زحاف) وهو حذف الرابع الساكن في (مستفعلن) فتصير (مفتعلن) ومثالهُ قول أبي نراس:

حـامـلُ الـهـوى تـعـبُ   يـسـتـخـفـهُ الطّربُ

إن بـكـى يـحـقُّ لـه   لـيس مـا بـه لـعبُ

تـضـحـكين لاهـيـةً   والمحبُّ يـنـتـحبُ

وتقطيعُهُ :

حاملُهُ	واتعبو	يستخففُ	هطّربو
/٥//٥/	٥///٥/	/٥//٥/	٥///٥/
ـ ن ـ ن	ـ ن ن ـ	ـ ن ـ ن	ـ ن ن ـ
فاعلاتُ	مفتعلن	فاعلاتُ	مفتعلن

وعلى هذا فإن ما جاء منهُ على غير هذا الوزن يجب أن يهمل لأنّهُ مصنوع، مع ملاحظة أنّ ما هو موجود منه في الشعر المعاصر ليس إلا قصائد معدودة، لشعراء معدودين.

لَمّا كان وزن المقتضب في الدائرة هو :

مفعولاتُ مستفعلن مستفعلن

مفعولاتُ مستفعلن مستفعلن

فإن تخريجهم للوزن المستعمل فعليا توسل بالفرضيات الالزامية لاقناع المتلقي منطقيا، وإليك مرحليا تعليلهم:

١- قالوا بانه مجزوء وجوباً، فكان الوزنُ :

مفعولاتُ مستفعلن   مفعولاتُ مستفعلن

٢- ثم اشترطوا في (مستفعلن) أن تكون مطوية في العروض والضرب، فكان الوزن :

مفعولاتُ مفتعلن   مفعولاتُ مفتعلن

ولما كانت الشواهد على هذا الوزن نادرة لكونها مصنوعة، فإنّهم جوّزوا دخول زحاف الطي على (مفعولاتُ) فاصبحت (مفعلاتُ) ثم نقلت إلى (فاعلاتُ) المساوية لها بالحركات والسكنات، فاصبح الوزن أخيراً:

فاعلاتُ مفتعلن   فاعلاتُ مفتعلن

وفي ظننا أن كلّ تلك التبريرات لا داعي لها للأسباب الآتية :

١- لَمّا كان الخليل قد أسماهُ بـ«المقتضب» فمعنى ذلك أنّه اقتضب (أي اقتطع) من بحر قريب منه، وهذا البحرُ هو المنسرح، وحين نقول المنسرح لا نشير الى أصله في الدائرة، وانما إلى الوزن المستعمل منهُ فعليا وهو :

مفتعلن فاعلاتُ مفتعلن   مفتعلن فاعلاتُ مفتعلن

٢- فإذا ما اقتطعنا من المنسرح تفعيلتهُ الأولى (مفتعلن) من الشطرين كان الوزن:

فــاعــلاتُ مــفــتــعلن . فــاعلاتُ مـفـتـعلن (**)

وبذلك نصل الى تفسير مقبول لتسميته كما وردت عند الخيل من غير اصطناع التبريرات، وفرضيات الجزء والمزاحفة.

(**) ذكر الدكتور عبد الله الطيب المجذوب تشكيلا آخر للمقتصب على نحو: (هلْ وفي ولمْ) ومثل لهُ من العبث بقوله:

طار صــقــرنا جــــاه كلبُنا

فيكون وزنُهُ

فــاعــلاتُ فعْ فــاعــلاتُ فعْ

ومثّل لهُ بقول شوقي:

مــال واحــتــجبْ وادّعى الــغــضبْ
لـيت هــاجــري يعــرفُ الــسـببْ

وعندنا أنّ هذا الوزن بعيدٌ عن وزن المقتضب الذي ألمعنا إليه، لأن تقطيع المجذوب جعله يقف على (فاعلاتُ)

مالَ وحتَ	جبْ	ودْدعلغَ	ضَبْ
/٥//٥/	٥/	/٥//٥/	٥/
فاعلاتُ	فع	فاعلاتُ	فع

في حين ان التقطيع السليم يجب ان يكون على (فاعلن):

مال وح	تجبْ	وددعل	غضبْ
٥//٥/	٥//	٥//٥/	٥//
فاعلن	فعو	فاعلن	فعو

فيكون حينئذ من تشكيلات الخبب الحديثة التي نظم عليها المعاصرون، ينظر: المرشد إلى فهم اشعار العرب، ٨٨ ، وكذلك: شرح تحفة الخليل (٢٧٣) الذي ذكره مشيرا إليه على أنّه من تشكيلات المقتضب كذلك.

١- قال صفيّ الدين الحلّي:

كلّما ذكرتُهُمُ ... هزّني لهمْ طربُ
جيرةٌ بحبّهمُ ... ليس يحفظُ الحسبُ
العهودُ عندهُمُ ... والحقوقُ تغتصبُ[1]

٢- وقال شوقي :

حفّ كأسها الحببُ ... فهي فضّةٌ ذهبُ
أو دوائرٌ دُررٌ ... مائجٌ بها لببُ

٣- وقال خليل مطران :

القلوبُ والمُقلُ ... هنّ للهوى رُسُلُ
ربها وآمرُها ... يقتضي فتمتثل
حاكمٌ مشيئتُهُ ... لا تردُّها الحيلُ

٤- وقال الأخطل الصغير:

قد أتاك يعتذرُ ... لا تسلْهُ ما الخبرُ
كلما أطلت له ... في الحديث يختصرُ
في عيونه خبرٌ ... ليس يكذبُ النظرُ

٥- وقال الزّهاوي:

قد ترقّت العربُ ... بعدما ارتقى الأدبُ
إنّهُ لنهضتهمْ ... وحدهُ هُو السببُ

---

(١) بدلالة ورواية عبد الحميد الراضي في «شرح تحفة الخليل» ٢٧٤ .

مباحث في القافية

١- حدود القافية

٢- حروف القافية

٣- أنواع القافية

٤- حركات القافية

٥- عيوب القافية

القافية هي مجموعة أصوات تكوّن مقطعا موسيقيّاً، واحداً يرتكزُ عليه الشاعر في البيت الأول، فيكررهُ في نهايات أبيات القصيدة كلها مهما كان عددها (في القوافي المفردة) أو أن يكون المقطع الموسيقي الصوتي مزدوجاً في كلّ بيت بين شطره وعجزه (كما في القوافي المزدوجة).

فمن القوافي المفردة قول المتنبي [١] :

الرأي قبل شجاعة الشُّجعان	هو أولٌ وهي المحلُّ الثاني
فإذا هما اجتمعا لنفس حُرّة	بلغت من العلياء كلّ مكان
ولربّما طعن الفتى أقرانهُ	بالرّأي قبل تطاعُن الأقران
لولا العقولُ لكان أدنى ضيغم	أدنى إلى شرف من الأنسان

إذ ترى أنّ الشاعر وقف في البيت الأول متخذا مركزا [٢] صوتيا كرّره في بقية أبيات القصيدة .

ومن القوافي المزدوجة قول أبي العتاهية :

حسبك مما تبتغيه القوتُ	ما أكثر القوت لمن يموتُ
الفقرُ فيما جاوز الكفافا	من اتقى الله رجا وخافا
هي المقاديرُ فلمني أو فذرْ	إنْ كنتُ أخطأتُ فما أخطا القدرْ
لكلّ ما يؤذي وأن قلّ ألمْ	ما أطول الليل على من لم ينمْ [٣]

---

(١) ديوانه : ٢٧٣ .

(٢) لعلّ كتاب «العروض السهل» أول من أشار إلى المركز الصوتي في القافية، لأن طبعتهُ الاولى للجزء الثاني منه كانت في سنة ١٩٤٧م. ومعنى هذا أن جزءه الأول أسبق ظهورا، ينظر : ج١: ٧٩ .

(٣) الأغاني ج٤ : ٣٦ .

إذ ترى أن الشاعر جعل المقطع الصوتي [1] مزدوجا في البيت الواحد، بين نهاية صدره، ونهاية عجزه، ولم يكرره في بقيّة الأبيات، وإنما غيره حين انتقل إلى غيره.. وهكذا في بقيّة الأبيات، لذلك سميناها بـ «المزدوجة».

وقد اختلف العروضيون في تحديد الأصوات التي تكوّن القافية، فذهب الأخفش الى «انّ القافية آخر كلمة في البيت» [2] وكان رأي قطرب أنها: «حرف الروي» [3] في حين عدّها آخرون البيت المفرد [4] ، مع أنّ بعضاً آخر جعلها القصيدة برمتها [5] .

واذا تصفحت كتب القوافي لا تعدم ان تجد آراء اخرى في حدود القافية، لكنّ الرأي السائد عندهم هو رأي الخليل فهي عنده «ما بين آخر حرف من البيت، إلى أول ساكن يليه، مع المتحرك الذي قبل الساكن» [6] .

ففي قول المتنبي :

يا أعدل الناس إلاّ في محاكمتي

فيك الخصامُ وأنت الخصمُ والحكمُ

تكون القافية على رأي الخليل «الواو ، واللام والحاء و الكاف ، والميم، والواو» أي هي (ولحكمو) بعد اشباع حركة الميم .

---

(١) ينظر مباحث القافية في «موسيقى الشعر» ٢٤٦، و «فن التقطيع الشعري و القافية» ٢١٥ وما بعدها، و «العروض بين التنظير والتطبيق» ١٣٧ .

(٢) كتاب القوافي للأخفش ، ٣ .

(٣) كتاب القوافي للتنوخي ، ٣٦ .

(٤) نفسه ، ٣٢-٣٧ .

(٥) القوافي للاخفش ، ٤٢ وما بعدها .

(٦) نفسه ، ٨.

ولم نر في كتب العروض ما يشيرُ الى حدود اخرى للقافية عند الخليل غير ما ذكر .. باستثناء «كتاب القوافي» للتنوخي، الذي يوردُ رأيا آخر قائلاً : و«القافية على قول الخليل الآخر ما بين الساكنين الأخيرين من البيت، مع الساكن الأخير فقط»[1] .

ومعنى هذا أنّ حدود القافية في بيت المتنبي السابق ستكون (حكمو) ... وعلى وفق هذا التعريف الأخير قسم التنوخي وغيره القوافي خمسة أضرب.

ولمّا كنّا نسمي القوافي على نحو هذا التقسيم فنقول : قافية المتكاوس، أو المتراكب[2] ، وغير ذلك فإنّ علينا أن نلتزم رأي الخليل الثاني أيضاً في توجيه الدارسين، مع عدم اهمال الأول، حتى نقف في يوم قادم إن شاء الله على اسباب ذينك الحدّين المختلفين، وإن كنّا نظنُّ أنّ الحديث عن حروف القافية لا يكون بغير التعريف الأول، في حين أن الحديث عن أنواع القوافي يلزم ايراد التعريف الثاني.

---

(١) كتاب القوافي للتنوخي تحـ : د. عوني عبد الرؤوف . ٣٨ .

(٢) سيأتي تفصيل ذلك .

حروف القافية ستة هي :

١- الـــــروي :

وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، ويلزم تكرارهُ في كل بيت منها في موضع واحد، هو نهايته، وإليه تنسب القصيدة، فيقال: لاميّة، أو ميميّة ،أو نونيّة، وغير ذلك ، مثل قول المتنبي :

يا أخت خير أخ يا بنت خير أبِ   كناية بهما عن أشرف النّسبِ

فالباء هو حرف الروي، وقد التزمهُ الشاعر في نهاية الأبيات الأخرى كلها.

والروي إذا كان متحركا كما في البيت السابق يسمى «مطلقاء أمّا إذا كان ساكنا، فهو «المقيّد» كما في قول أحمد شوقي :

عالجوا الحكْمة، واستشفوا بها   وانشدوا ما ضلّ منها في السِّيرْ

واقرأوا آداب من قبلكمْ   ربّما علّم حيّا منْ غبر

واغنموا ما سخّر الله لكمْ   من جمال في المعاني والصّورْ

واطلبوا العلم لذات العلم، لا   لشهادات وآراب أخرْ[1]

٢- الوصل : هو حرف مّد (الألف ، أو الواو، أو الياء) ناشيء عن اشباع حركة الروي في القوافي المطلقة.. أو هاء تلي الروي المطلق. ففي قصيدة شوقي السابقة لا يوجد (وصل) لأن القافية مقيّدة... وإليك توضيح ماهيّة الاشباع .

١- فالألف لا يكون ما قبلها إلاّ مفتوحاً ، كقول جرير :

إذا غضبتْ عليك بنو تميم   حسبت النّاس كلّهمُ غضابا

---

(١) قصيدة «انتحار الطلبة» مج ١ : ١٢٨ .

٢- الواو لا يكون ما قبلها إلا مضموماً، كقول الشريف الرضي:

وللحلم أوقـاتٌ وللجـهل مـثلُها ولكنّ أوقـاتي إلى الحلم أقـربُ

وكقول الآخر :

أبكي الذين اذاقوني مودّتهمْ حتّى إذا ايقظوني للهوى رقدُوا

٣- والياء لا يكونُ ما قبلها إلا مكسوراً، كقول المعرّي:

رُبّ لحدٍ قد صار لحْداً مراراً ضاحكٍ من تزاحُمِ الأضدادِ

. فالوصلُ في المثال الأول هو الألف في (غضابا) والوصل في المثال الثاني هو الواو الناشئة من اشباع حركة الباء (الضمة) (أقربُو) وكذلك واو الجماعة في (رقدوا)[1] .

والوصل في المثال الثالث هو الياء الناشئة عن اشباع كسرة الدال (الاضدادي).. أمّا إذا كان الوصل هاء، (في القوافي المطلقة) فيشترط أن يكون ما قبلها متحركا[2]، وهذه الهاء قد تكون :

أ- ساكنة، كقول شوقي في النحلة :

مخلوقةٌ ضعيفةْ منْ خُلْق مُصوّرهْ

يا ما اقلّ مُلكها وما أجلّ خطره

ب- او متحركة مفتوحة : كقول ابي العتاهية يؤنب نفسه :

بليتُ بنفس شرّ نفس رأيتها بجُرْح تمادى بي إذا ما نهيتُها

---

(١) والضمائر الساكنة بوجه عام لا تصلح أن تكون رويّاً: فألف الاثنين، وواو الجماعة المضموم ما قبلها، وياء المخاطبة أو المتكلم المكسور ما قبلها لا يجيء شيء منها رويّاً، ينظر (شرح تحفة الخليل) ٢ ٣١ .

(٢) فإذا كان ما قبلها ساكنا فإنّ الهاء ستكون رويّا.

جـ- او متحركة مضمومة، كقول المتنبّي :

فـلا مـجـد في الدُّنيـا لمن قلّ مـالهُ   ولا مـال في الدُّنيـا لمنْ قلّ مـجـدُهُ

د- أو متحركة مكسورة، كقول الرّصافي في «معترك الحياة» :

فـلا عيش في الدُّنيا لمن لم يكن بها   قـديرا على دفـع الأذى والمكاره

٣- الخروج : حرف مدٍ ينشأ عن اشباع حركة هاء الوصل. ومعنى هذا أنّ الخروج لا يكون إلاّ بشرطين:

أ- أن يكون الوصل الذي يلي الروي المطلق هاء.

ب- أن تكون هذه الهاء متحركة .

كما في قول ابن زريق (على ما ينسبون) :

لا تعـذليـه فـإنّ العـذل يولعـهُ   قـد قلتِ حـقـاً ولكنْ ليس يسـمـعُـهُ

وقول ابي العتاهية :

تـرك الأحـبّـة بعـدهُ   يـتـلـذّذون بمـالـه

وقول كشاجم :

أرتـك يـدُ الـغـيـث آثـارهـا   وأعـلـنـت الارضُ أسـرارهـا

فـإنت ترى في بيت ابن زريق خروجا بإشباع ضمّة الهاء (يسمعُهُو) حتى تولد منها واو ممدودة، وفي بيت أبي العتاهية خروجاً باشباع كسرة الهاء (بما لهي) حتى تولد منها ياء ممدودة، وفي بيت كشاجم خروجاً باشباع فتحة الهاء (اسرارها) حتى تولد منها ألف ممدودة .

ففي بيت ابن زريق تكون :

العين : هي حرف الروي.

الهاء : حرف الوصل.

الواو الناشئ عن اشباع الضمة : خروج.

وفي بيت أبي العتاهية :

اللام : روي.

الهاء : وصل.

الياء الناشئة عن اشباع الكسرة : خروج.

وفي بيت كشاجم :

الراء : روي.

الهاء : وصل.

الالف الممدودة الناشئة عن اشباع فتحة الهاء : خروج .

٤– الرِّدف(*) : حرف مدٍ او حرفُ لينٍ ساكنٍ قبل الروي مباشرةً، (اي من غير فاصل) سواء أكان الروي مطلقاً، أم مقيداً .

وقولنا حرف مدّ يعني أنَّهُ إمّا أن يكون الحرف ألفا – وامّا أن يكون واواً، أو ياءً .. ففي قول أبي العلاء :

سِرْ ان اسطعتَ، في الهواء رويداً	لا اختيالاً على رُفات العبادِ
ربَّ لحْدٍ قد صار لحْداً مراراً	ضاحك من تزاحمِ الاضدادِ
ودفينٍ على بقايا دفينٍ	في طويل الأزمان والآباد

(*) إذا كان الردف حرف مدّ (الالف، أو الواو، أو الياء) فإنه يقع بعد حركة تجانسهُ، أما إذا كان الردف حرف لين (الواو، أو الياء) فإنه يكون ساكنا ويقعُ بعد حركة لاتجانسهُ

يكون الردف هنا هو الالف، وهو حرف مدّ. ويجب أن يلتزم في القصيدة كلها، وفي قول أبن الدّمينة :

وآخذُ ما أعطيت عفواً وانّني

لأزْوَرُ عمّا تكرهين هيوبُ

فلا تتركي نفسي شعاعاً فإنّها

من الوجدِ قد كادت عليك تذوبُ

وإنّي لاستحييك حتّى كأنّما

عليّ بظهر الغيب منك رقيبُ (١)

يكون الرّدف هو الواو، وهو حرف مدّ أيضاً، في البيتين الاول والثاني وقد لاحظت أن أبن الدّمينة جعل الرّدف في البيت الثالث ياءً، في حين كان الردّف في البيت الأول والثاني واواً، ومتى كان الردف واواً أو ياء جاز أن يتعاقبا ومثله قول الرصافي :

ما بالُ نفسي إذا اهتزّ السرور بها	يكونُ للحزن فيها بعض تلوينِ
فربّ صوت غناءٍ رُحتُ مبتعثاً	بين السّرور به انّات محزونِ

إذ عاقب بين الياء في البيت الأول، والواو في الثاني وكلاهما حرف مّدٍ من غير أن نحسّ بأيّ نشاز نغمي .

وأمّا إذا كان الرّدفُ حرف لين، فلا يجوز أن يتعاقبا. وحرف اللين هو الياء الساكنة ، أو الواو الساكنة إذا وقعت قبل الروي..

فمن مجيء ياء اللين ردفاً قول المعري على لسان بائع درع :

من يشتريها وهي قضّاءُ الذّيلْ	كأنّها بقيّةٌ من السّيْلْ
عيبتُها محسوبةٌ، اثر الخيْل	مزادة مملوءة من الغيْلْ

---

(١) ديوان الحماسة ، ٤٢٤ .

ومن مجيء الواو ردفا قول رويشد الطائي :[1]

يا أيهــا الراكبُ المزجي مطيتــهُ ســائلْ بني اسـدٍ مــا هذه الصَّـوْتُ

وقل لهُمْ بادروا بالعذرِ والتمسُوا قــــولاً يُبـــرِّئكمْ أني انا الموتُ

٥- التأسيس :

هو ألف يفصل بينها وبين الروي حرفٌ متحرك لا يلتزم، ولكنّ حركته تلتزم.

ومعنى هذا أنّ «التأسيس» يقع قبل الروي ايضا كـ(الردف) إلا أنهُ لا يقع قبله مباشرة، وانما يفصل بينهما حرفٌ صحيحٌ متحرك .. وهذا الحرف لا يلتزم، لكنّ حركته تلتزم، كما أنّ التأسيس لا يكون غير حرف (الألف) الساكن ..

ففي قول الرصافي :

سيوفٌ لحاظٍ ام قسيٌّ حواجبِ تريشُ إلى قلبي سـهـام المعـاطبِ

وربّ كـعـابٍ اقبلت في غـلائلٍ وقـدْ لاح لي منهـا حُليّ الترائب

لها جيدُ ظبيٍ، واعتدالُ وشيجةٍ وعينُ مـهـاةٍ وائتلاقُ الكواكب

ولا عيب فيها غير أنّ اولي الهوى ينادونها في الحسن بنت العجائب[2]

نلاحظ انّ حرف التأسيس (الألف) لم يقع قبل الروي (الباء) مباشرة، وانما فصل بينهما حرف صحيح متحرك بالكسر هو في البيت الأول (الطاء) وفي الثاني (الهمزة) وفي الثالث (الكاف) وفي الرابع (الهمزة) .. وهكذا، فالشاعر لم يلتزم هذا الحرف، لكنّه التزم حركته، فحركة هذا الحرف (وهي الكسر) التزمت في جميع الأبيات.

---

(١) ديوان الحماسة ، ٥٤ .

(٢) ديوان الرصافي ، الجزء الرابع ٢٤٣ .

ومثله قول جميل بثينة :

وإنّي لأرضى من بُثَينة بالذي لو أبصَرهُ الواشي لقرّتْ بلابلُهْ

بلا، وبأنْ لا أستطيع وبالمنى وبالأمل المرجوّ قد خاب آملهْ

وبالنظرة العجلى وبالحول تنقضي أواخرهُ لا نلتقي وأوائله [1]

فحرف الروي هو اللام المضمومة

والتأسيس : هو الألف.

والهاء الساكنة : هي الوصل .

ونلاحظ أنّ الشاعر قد التزم بحركة الحرف الصحيح الذي فصل بين التأسيس والروي، دون الالتزام بالحرف نفسه، وهذا الحرف يسمى بـ «الدخيل».

٦– الدّخيل : وهو الحرف الصحيح المتحرك الذي يفصل بين ألف التأسيس والروي، وهو لا يلتزم، وانما تلتزم حركته .

ففي قول المتنبي :

ومنْ عرف الأيام معرفتي بها وبالنّاس روّى رمحه غير راحمِ

فليس بمرحومٍ إذا ظفروا به ولا في الرّدى الجاري عليهم بآثمِ

يكون الروي : الميم .

ويكون التأسيس: الألف .

ويكون الدّخيل :الحاء في الأول ، والثاء في الثاني.

ويكون الوصل : الياء الناشئة عن اشباع الميم المكسورة (راحمي).

وليس في البيت ردفٌ، لأن الردف والتأسيس لا يلتقيان في بيت شعري. كما أن التأسيس لا يكون إلا ألفاً، في حين يكون الردف(ألفاً، او واواً، او ياء).

---

(١) الاغاني ج ٨ : ١٠٥ .

قسّم العروضيّون القافية على وفق عدد حركاتها في البيت أو في الشطر خمسة أضرب هي:

١- المتكاوِس (بكسر الواو)

٢- المتراكِب (بكسر الكاف)

٣- المتدارِك (بكسر الراء)

٤- المتواتِر (بكسر التاء)

٥- المترادِف (بكسر الدال)

ومسوّغ هذا التقسيم كما نرى هو تعريف الخليل الثاني لحدود القافية من أنّها «ما بين الساكنين الاخيرين من البيت، مع الساكن الاخير فقط»[1] لأننا لو أخذنا بتعريف الخليل الأول لاختلفت قافية البيت الواحد عند التحليل، لأن القافية في التعريف الأول تزيد على القافية في التعريف الثاني بحرفين، اذ ذهب الخليل في تعريفها إلى أنّها «ما بين آخر حرف من البيت، إلى أول ساكن يليه، مع المتحرك الذي قبل الساكن»[2].

وفيما يأتي تفصيلٌ لكل نوع:

المتكاوِس:

وهي القافية التي يفصل بين ساكنيها أربعة متحركات، كما في قول العجّاج في هذا الشطر:

قد جَبَرَ الدّينَ الإلهُ فجَبَرْ

فقولهُ «هُفَجَبَرْ» هو القافية[3]

ومثالها ايضاً قول أبي العتاهية:

ومنْ اذا ريبُ الزّمان صَدَعكْ

(١) القوافي للتنوخي. ٣٨.

(٢) القوافي للأخفش، ٦٠.

(٣) القوافي للتنوخي، ٣٩.

فقولهُ «نصدعك» هو القافية .. على أن نلاحظ في هذا الضرب «المتكاوس» ما يأتي:

١– أنه قليل جداً، وأمثلتهُ نادرة، وسبب ذلك أنّهُ لا يجيء إلاّ إذا اصيب ضرب الرجز بزحافي الخبن والطيّ معاً، فتتحولُ تفعيلتهُ من «مستفعلن» إلى «فَعِلَتُنْ» وهي تساوي بالحركات والسكنات (////٥)

٢– على الرغم من أنّ وحدة القافية في القصيدة أمرٌ لازم، فإنّ هناك حالاتٍ تسمح باجتماع اكثر من نوع واحد في القافية الواحدة، وهذا ينطبق على الأنواع الأخرى، فقد تجد مع ضرب المتكاوس، قافية المتراكِب، أو المتدارك ..

المتراكِب :

وهي القافية التي يفصل بين ساكنيها ثلاثة متحركات، كما في قول أبي العلاء:

منك الصدودُ، ومني بالصدودِ رضى
من ذا عليّ بهذا، في هواكِ قضىَ ؟

بي منك ما لو غدا بالشمس ما طلعتْ
من الكآبة، أو بالبرق ما ومضا

إذا الفتى ذمّ عيشاً في شبيبتهِ
فما يقولُ، إذا عصرُ الشباب مضى[1] ؟

فقولهُ (درضى) و (ك قضى) و(وَمضَا) و (بمَضَى) قواف موحدة، من (المتراكب) وهي تساوي بالحركات والسكنات (///٥).

المتدارك :

وهي التي يفصلُ بين ساكنيها متحركان، كما في قول الرصافي :

(١) سقط الزند، ٢٠٨ .

هممُ الرجالِ مقيسةٌ بزمانها | وسعادةُ الاوطان في عُمْرانها
وأساسُ عمرانِ البلاد تعاونٌ | متواصلُ الاسباب من سكّانها
وتعاونُ الاقوام ليس بحاصلٍ | الا بنشر العلم في أوطانها

فقولهُ (نِها) في كل الاشطر المقفاة هو القافية، وتساوي بالحركات والسكّنات (//٥).

المتواتر: وهي التي يفصلُ بين ساكنيها متحرك واحد: كقول علي الياسري

تجادلني فيغريها الجدالُ | قصائدُ كان لي منها وصالُ
سجدتُ على يديها بابتهالٍ | فصلى فوق وجنتها الدّلالُ
ركبتُ لها دماء القلب مُهراً | فاسرجها على شفتي المحالُ
عصيٌّ الشعر اصدقهُ مقالاً | وقد يلوي الشفاف ولا يُقالُ
كمثل النجمة العلياء تزهو | تراها العينُ لكن لا تطالُ

فقولهُ (لُو) في كلّ الابيات هو قافية المتواتر، وتساوي بالحركات والسكنات(/٥).

المترادِف:

وهي التي لا يفصلُ بين ساكنيها فاصل، كقول سعيد الزبيدي:

لو جئتني من قبل حينْ | أطفأتِ بي عطشَ السنينْ
وأثرتِ من بين الضلوعِ | القلب يخفقُ بالحنين
وأعذتِني والعمرُ قد | شدّ السُّرى للأربعينْ
فتأملي وجهي وعيني | واقرئي ما تنظرين
قد أورق اليوم الهوى | لمّا رأيتك تبسمين

فقولهُ (ينْ) في كل الأبيات هو قافية المترادِف

وتساوي بالحركات والسكنات (٥٥) لأنّ فيها سكونين قد ترادفا .

لو عدنا الآن إلى الملاحظة الثانية من ضرب «المتكاوس» وأردنا أن نمثل لتلك الحالات التي تسمح باجتماع أكثر من نوع واحد في القافية الواحدة. لما وجدنا افضل من رجزيّة أبي العتاهية :

إنّ أخـــاك الصـــدقَ من كـــان مَـــعَكْ

ومـن يضُــــرُّ نفــــســــهُ لينفـــعك

ومـن إذا ريبُ الزّمـــــان صــــدعكْ

شـــتّت فـــيـــه شــملهُ ليـــجـــمـــعك[1]

ففي الأول قافية المتراكب (///٥) وهي (نمعكْ)

وفي الثاني قافية المتدارك (//٥) وهي (فعك)

وفي الثالث قافية المتكاوس (////٥) وهي (نصدعكْ)

وفي الرابع قافية المتدارك (//٥) وهي (معكْ)

وبهذه الاشطر يكون الشاعر قد جمع ثلاثة أضربٍ في قصيدة واحدة، وذلك لأن تفعيلة (مستفعلن) ·

في الشطر الأول اصيبت بالطّي فصارت (مفتعلن)

وفي الثاني اصيبت بالخبن فصارت (مفاعلن)

وفي الثالث أصيبت بالخبن والطي معا كما اسلفنا فصارت (فعلتُن)

وفي الرابع اصيبت بالخبن فقط، فصارت (مفاعلن)

وهكذا مع كل قصيدة نجدها تسمح باجتماع اكثر من نوع واحد من هذه الاضرب.

---

(١) شرح ديوان ابي العتاهية، ١٩٠ . وقد استشهد بها في تحفة الخليل ايضا، ص٣٤٤

حركاتُ القافية ست: المجرى، والنّفاذ، والتوجيه، والاشباع، والحذو، والرّس.

١- **المجرى** : حركة حرف الروي، سواء أكانت هذه الحركة كسرة، أم فتحة أم ضمّة .

فالكسرة مثل قول أمرئ القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

بسقط اللوى بين الدخول فحوملِ

والفتحة كقول شوقي :

ومـا نيل المطالبِ بالتمنّي ولكنْ تؤخذ الدّنيا غلابا

والضمة كقول الرصافي يصف حارةً اجتاحها حريق فتركها قاعاً صفصفاً:

ما للدّيار تراءى وهي اطلالٌ هل خفّ بالقومِ عنها اليوم ترحالُ

فالألف : ردف

واللام : روي

والضمة : مجرى

والواو المتولدة من اشباع الضمة : وصل .

٢- النفاذ :

حركة هاء الوصل، سواء أكانت كسرة، أم فتحة، أم ضمّة. (أي أنّ الهاء وصلٌ لا رويّ)

فمثال الكسرة قول صالح بن عبد القدّوس:

لن يبلغ الاعداءُ من جاهلٍ ما يبلغُ الجاهلُ من نفسه

ومثال الفتحة قول نعمان ماهر الكنعاني :

والبصرة الفيحاء تاهَ (خليلُها) زهْواً وقد ملأ البحور رجامُها [1]

ومثال الضمّة قول المتنبي :

وفي النّاس من يرضى بميسور عيشه

ومركوبُهُ رجلاهُ والثّوب جلدُهُ

فالدال : رويّ

وضمة الدال: مجرى.

والهاء : وصل .

وضمّة الهاء :نفاذ.

أمّا إن كانت الهاء رويا لا وصلا، فإن حركتها لا تكون (نفاذاً) وإنما تكون مجرى (وذلك أنّهُ إذا كان ما قبل الهاء ساكناً فهي روي لا وصل)

فمثال فتحة الهاء تكون مجرى قول أبي العتاهية :

أيا واهاً لذكر الله يا واهاً لهُ واها

ومثال الكسرة تكون مجرى قوله ايضاً.

المرءُ منظورٌ إليهِ ما دام يرجى ما لديْه

ومثال الضمّة تكون مجرى قولهُ كذلك :

انما الذّنبُ على من جناهُ لم يضرْ قبلُ جهولاً سواهُ

فسد النّاسُ جميعاً فامسى خيرهمْ من كفَّ عنّا اذاهُ

---

(١) المشاعل، ومعنى الرجام: الشاهدة، أو الصخور توضع على القبر للدلالة عليها، ورجام (بكسر الراء) مفرد (رجمة).

٣- التوجيـــه:

حركة الحرف الذي يسبق الرويَّ المقيَّد (الساكن) [1] كما في قول أبي العلاء:

تعـــاطوا مكاني، وقـــد فـتُّـــهُم فـمـــا أدركـــوا غـيـــر لمح البـصـــرْ

وقــد نبحُـوني، ومـا هجـتـهُم كــمـــا نبح الكلبُ ضـــوء القـمـــرْ

فالراء . ر وي مقيّد

وفتحة الصاد، في (البصر) وفتحة الميم في (القمرْ): توجيه.

٤- الاشباع :

حركة الدخيل، سـواء أكانت كسرة، أم فتحة، أم ضمة (والضمة قليلة جدا ونادرة)

فمثال الكسرة قول المعري :

ولمَّا رأيتُ الجهل في الناس فاشياً

تجـــاهلتُ حـــتى ظنَّ أنّيَ جـــاهلُ

فوا عجباً! كمْ يدّعي الفضل ناقصٌ

ووا اسـفـاً! كم يُظهـرُ النقص فـاضلُ

فكسرة الهاء في جاهل وكسرة الضاد في (فاضل) اشباع.

ومثالُ الفتحة قول ابن المعتز :

إذا كـنـت ذا ثـروة مـن غـنـى

فـــأنت المســـوَّد في العـــالم

ففتحةُ اللام في (العالم) اشباع.

---

(١) ورأى التنوخي أنّ التوجيه لهُ موضعان: المقيَّد، والمطلق، وهو بهذا يخالف العروضيين، لأن الروي إذا كان مطلقا (متحركا) فليست الحركة قبلهُ توجيها ينظر: القوافي للتنوخي، ١٠٦.

ومثال الضمة قول الشاعر .

وخرجت مائلة التجاسُرِ

بعد قوله :

قومي علوا قدما بمجْدٍ فاخرِ

لَمْع القطا تأتي لخمس باكرِ [1]

وواضح أنّ اختلاف الحركة من الكسر إلى الضم عيب، وقد أوردناهُ للتمثيل ليس غير .

٥- الحذو :

حركة الحرف الذي قبل الرّدف. ويكون ضمّة قبل الواو، وكسرة قبل الياء (ويمكن أن يتعاقبا في قصيدة واحدة) كما في قول محمد حسين آل ياسين:

زمنٌ مضى والفكرُ يهدرُ بالرؤى ... درراً من المنظوم والمنثُورِ

لم أبق من غرضٍ يقالُ بحقّه ... إلاّ وقلتُ به، بلا تقتيرِ [2]

حيث جمع بين الضم قبل الواو، في ثاء (المنثور) وبين الكسر قبل الياء في تاء (التقتير)

ومثلهُ قول الدكتور المرحوم جليل رشيد يرثي خليل السامرائي :

هذي تباريحي، وتلك شجوني ... شرقتْ بهن معازفي ولحُوني

أشدو بها شدو الحمائم في الرُّبى ... لا فرق بين أنينها، وانيني

ففي قافية الشطر الثاني :

النون : روي

والواو : ردف

(١) الأبيات برواية الأخفش في قوافيه، ٤٤ .

(٢) ديوان آل ياسين ، محمد حسين آل ياسين، ١٦٦ .

وضمة الحاء في (لحُوني) حذو، وكذلك الحال في قافية الشطر الاول. أما في البيت الثاني ، فإن النون : روي .

والياء : ردف.

وكسرة النون الأولى في (أنيني) حذو.

ويكون الحذو قبل الألف فتحة، وليس غيرهُ شيء كما علمت

ومثالهُ قول عبد الرزاق عبد الواحد :

هذه حـيـرتي .. وهـذا اضـطـرابي

أمـــهليـنـي ، فـــانت تدرين مـــابي

كلُّ زهـو الـعـــراق بين ضـلوعـي

ودمـــوعُ الـعـــراق في أهـدابي [1]

ففي (اضطرابي) وهي كلمة الروي :

الباء : روي

الألف : ردف

فتحة الراء : حذو .. وكذلك الحال في بقية القوافي .

٦- الرّس:

حركة الحرف الذي قبل ألف التاسيس ، ولا تكون هذه الحركة غير الفتحة، لانها حركة ثابتة لمناسبة الألف والرّس هو الثبات [*] .

---

(١) قصيدة «دموع البكاء» ديوان يا سيد المشرقين يا وطني ، ١١٨ .

(*) يرى الدكتور طارق الجنابي «أنّ الرّس مصطلح مفتعل، إذ لا يكون ما قبل الألف إلاّ فتحة، حتّى زعم معاصرون أنّ لا فتحة» من حديث خاص مع المؤلف في ١٩٨٨/٩/٢٠ .

ومثالهُ قول أحمد الصافي النجفي :

إنّي أرى الاصلاحَ خيرَ عبادةٍ تلقى المماتَ بها بوجهٍ باسمِ
هل من نبيٍّ في الزوايا، ساكنٌ أو عاشَ والطاغينَ عيشَ مُسالم
إنَّ العبادةَ أن تموتَ مجاهداً وتموتَ في ساحِ الجهادِ الدائمِ

فلو حللنا كلمة الروي في البيت الثالث لكانت :

الميم : روي .

كسرة الميم : مجرى .

حرف الهمزة : دخيل .

كسرة الهمزة : اشباع (لأنها حركة الدخيل) .

حرف الألف تأسيس.

فتحة الدال قبل ألف التأسيس : الرّس .

حرف المد، الياء الناشئ عن اشباع كسرة الميم في (الدائم) : وصل .

القافية : متدارك (/ / ٥) لأنها (ئمي) .

عيوب القافية

لمّا كان العروضيّون قد وضعوا حدودا للقافية، وبيّنوا حروفها، وسمّوا حركاتها، فإنّ معنى ذلك أنهم وضعوا للقافية ضوابطها التي يجب أن يترسمها الشاعر في نظمه، ويلتزم بها، لأنها مستقراة من شعر العرب وإلا فانهُ سيقع في عيوب ايقاعيّة لا يرتضيها حسه المرهف.

وعيوب القافية على وفق ما يرى العروضيون قسمان : الأول يتعلق بالرويّ، والثاني بما قبل الروي، وهي :

١- الاقواء (*) :

وهو اختلاف حركة حرف الروي (المجرى) بكسرة مرّة، وضم في أخرى، كما في قول النابغة الذبياني:

من آل ميّة رائحٌ أو مُغتدي عجْلان ذا زاد وغير مُزوّدِ

زعم البوارحُ أنّ رحلتنا غدا وبذاك خبرّنا الغرابُ الاسودُ

فحركة الروي (وهو حرف الدال) في البيت الأول تختلف عن حركة الروي (الدال) في البيت الثاني، ففي الأول كانت بالكسر، في حين كانت في الثاني بالضم.

٢- الايطاء :

وهو اعادة كلمة الروي بلفظها ومعناها قبل مرور سبعة أبياتٍ على

(*) ومنهُ الإصراف، وهو اختلاف حركة حرف الروي بين الفتح والكسر، أو بين الفتح والضم، ينظر : الكافي للتبريزي، ١٦٠، و«فن التقطيع الشعري والقافية»، ٢٧٧ . و«شرح تحفة الخليل» ٣٦٦ ومثال الاول قول الشاعر ·

ألم ترني رددتُ على ابن ليلى منيحتهُ فعجّلتُ الاداءَ

وقلتُ لشاته لّما اتتنا رماك الله من شاة بداءِ

ومثال الثاني قول الآخر .

أريتك إن منعت كلام يحيى اتمنعني على يحيى البكاءَ

ففي طرفي على يحيى سهادٌ وفي قلبي على يحيى البلاءُ

استخدامها مثل قول الشاعر :

أبى القلبُ إلاّ أنْ تزيد بلابلُهْ
وتهتاج من ذكر الحبيب بلابلُهْ (1)

إذ كرر الشاعر (بلابلُهْ) بلفظها ومعناها في بيت واحد.

أو كقول الراجز .

يا ربّ إنّي رجلٌ كما ترى على قلُوص صعْبة، كما ترى
أخافُ أنْ تصرّ عني كما ترى (2)

فإذا أعيدت كلمة الروي بلفظها مع اختلاف في المعنى لم يكن ذلك ايطاء، كما في قول الشاعر .

لا تصْنع العُرف إلى مائق فكلُّ ما تصْنعهُ ضائعُ
ما ضاع معروفٌ لدى أهله ذلك مسكٌ أبدا ضائع (3)

لأن ضائع في البيت الأول بمعنى المفقود، في حين أنهُ في البيت الثاني بمعنى المنتشر.

٣- التضمين :

هو أن تتعلّق قافية البيت الأول بالبيت الثاني (4)، ليتم المعنى. أو هو تمام وزن البيت قبل تمام المعنى(5)، أو هو تأخير معنى بيت إلى آخر (6).

---

(١) استشهد به المبرد في «القوافي وما اشتقت القابها منه» تحقيق د. رمضان عبد التواب، ١٢ .

(٢) استشهد به القاضي التنوخي في «كتاب القوافي» ١٥٢ . القلوص: الانثى الطويلة القوائم من الإبل الشابة.

(٣) البيت لمحمد بن علي الهراش، وقد استشهد به عبد الحميد الراضي في «شرح تحفة الخليل» ٣٧٢ . والمائق : الأحمق .

(٤) كتاب الكافي للخطيب التبريزي، ١٦٦ .

(٥) القوافي للتنوخي، ١٦٣ .

(٦) القوافي للمبرد، ١٢ .

كقول النابغة :

وهمْ وردوا الجِفارَ على تميمٍ ... وهم أصحابُ يوم عُكاظ إنّي

شهدتُ لهم مواطنَ صادقاتٍ ... وَثِقْنَ لهُمْ بحُسْنِ الظنّ مني [1]

إذا اعتمدت قافية البيت الأول على بداية البيت الثاني لإكمال المعنى الذي أرادهُ الشاعر .. ومثلهُ قول الآخر :

يا ذا الذي في الحبِّ يلحى أما ... واللهِ لو حُمِلتَ منه كما

حُمّلتُ من حُبِّ رخيمٍ لما ... لُمْتَ على الحبِّ فذرني وما

أطلبُ إني لستُ أدري بما ... قُتِلتُ إلاّ أنّني بينما

أنا ببابِ القصْرِ في بعض ما ... اطلبُ من قصرِهمُ إذ رمى

شبْهُ غزالٍ بسهام فما ... اخطأ سهماهُ ولكنّما

عيناهُ سهمانِ لهُ كلما ... أراد قتلي بهما سلّما [2]

وهذه المقطوعة لا تعتمد في بنائها على وحدة البيت، وأنما على وحدة الموضوع، لذلك عِيْب على شاعرها تعلق أبياتها الواحد بالآخر لغرض تقديم المعنى كاملا، لأنهم يريدون ان يكون كلّ بيت مستقلا بمعناه، لكي يشيروا الى بيت القصيد، إذا دعتهم الحاجة إلى ذلك .. وتلك آراء أغلب النقاد القدامى ..

أمّا اليوم، فإن هذا يعدُّ مرغوبا فيه، لأنّه يدلُّ على ان الشاعر يقدم وحدة عضوية كاملة غير مقطعة؛ من هنا كانت القصيدة المدوّرة عند شعراء حركة الشعر الحر على وفق ظنهم نتيجة؛ أو أستجابة لكتابة قصيدة لا يمكن تجزئتها، وصولاً لتقديم الوحدة العضوية بقالب شكلي جديد ، لكن الذوق العام ما زال غير مقتنع بهذا الشكل ، لأنه يتعب القارئ، ويحرمه متعة التأمل، لما في التدوير من عجالة انتقالية.

---

(١) باختلاف الرواية في المظان.

(٢) الأبيات برواية التبريزي، ١٦٦ .

ومن القصائد المدوّرة الجيدة قصيدة «الغيمة الشهباء» لسامي مهدي اذ يتوجب على المتلقي تسلّمها دفعة واحدة وصولا لاحتواء تجربتها، ومنها :

«هي ظبيةٌ قالوا ، وقالوا غيمةٌ شهباءُ، واختلفوا ، ولكن ليس ثمة من رآها غيرُ صياد فقير ، خاف أن يُغوى فاقسم أنها امرأةٌ، رآها وهي تفترشُ الحشائش، وهي تقتطفُ الشقائق ، وهي تنضو ثوبها عنها، رأى شتى مباهجها، وقال «.. وكنتُ كالمسحور، أدنو وهي تدنو، حتى كدُتُ .. لكني فررْتُ» «يقول فرّ..» «يقولُ فرّ..» أجلْ فررْتُ .. فررتُ» فارتعش الاميرُ «تكونُ في ركبي غداً .. نمضي غداً للصيد »[1] ... إلخ .

٤– السنــــاد :

أ– سناد التاسيس:

لمّا كان معنى السناد الاختلاف، فإنّ سناد التأسيس معناه اختلاف القافية في الف التأسيس، وذلك بأن تكون قافية بيت مؤسسة، وأخرى بغير تاسيس ، ومثالهُ قول العجّاج:

يا دار سلمى يا اسلمي ثم اسلمي

فخندفٌ هامةُ هذا العالم

فأسّس الشاعرُ القافية الثانية، في حين أنّ الأولى غير مؤسسة.

---

(١) سعادة عوليس ، ١٤ .

ب- سناد الردف:

وذلك بأن تكون قافية مردفة، وأخرى بغير ردف، كما في قول الشاعر[1]:

إذا كنت في حاجةٍ مرسلاً ... فأرسلْ حكيماً ولا توصِهِ

وإنْ بابُ أمرٍ عليك التوى ... فشاورْ لبيباً ولا تعْصِهِ

فالأول مردف بالواو، والثاني مجردٌ من الردف.

ج- سناد التوجيه:

وهو اختلاف حركة ما قبل الروي في القافية المقيدة، أي أن يجيء ما قبل الروي مضموما، وتارة مفتوحا، وتارة مكسورا. وبعضهم لا يرى ذلك سنادا[2].

ومثالهُ قول أحمد شوقي في «انتحار الطلبة»:

وامتحانٌ صعّبتْهُ وطاةٌ ... شدّها في العلم استاذٌ نكِرْ

لا أرى إلاّ نظاماً فاسداً ... فكّك العلم وأودى بالأسَرْ

من ضحاياهُ - وما أكثرها - ... ذلك الكارهُ في غض العُمُرْ[3]

إذ جاءت حركات ما قبل الروي بالكسر والفتح، والضم. ونحن لا نرى في ذلك ضيرا، لأنّ ذوقنا يتقبلهُ.

---

(١) ينسب للزبير بن عبد المطلب، وينسب لحسان بن ثابت، ينظر: القوافي للتنوخي هامش ص١٥٩.

(٢) القوافي للتنوخي، ١٦٠.

(٣) الشوقيات مج ١، ج١. ١٢٦.

د- سناد الإشباع :

وهو اختلاف حركات الدخيل، كما في قول ورقاء بن زهير :

دعــاني زهيــرٌ تحت كلكل خــالدٍ فــأقبلتُ اسعى كــالعجــول أبادرُ
فــشلّت يميني يوم أضــربُ خــالداً ويمنعــهُ منّي الحــديدُ المُظاهَرُ[1]

حيث فتح (الهاء) في البيت الثاني مع أنّ الدخيل في البيت الأول مكسورٌ..
ويقول التنوخي «لو كانت مع الكسرة ضمة لكان أقل من العيب» (٢)

هـ- سناد الحذو :

وهو اختلاف حركة ما قبل الرّدف، وهذا الاختلاف يكون عيباً في الحالات الآتية :

١- إذا اختلفت الحركة بين الفتح والكسر، كما في قول أميّة بن أبي الصلت :

تخبّــرُك القبــائلُ منَ معــدٍ إذا عــدّوا ســعــاية أوّلينا[3]
بــأنّا النــازلــون بكل ثــغــر وأنّا الضــاربون إذا التــقــينا

٢- إذا اختلفت الحركة بين الفتح والضم،كما في قول عمرو بن كلثوم[4]

علينا كلُّ ســابغــةٍ دلاصٍ ترى تحت النّجادِ لهـا غُـضُـونا
كــأنّ مــتــونهنّ مــتــون غُـدْرٍ تصــفّقــهــا الرّياحُ إذا جــرَيْنا

والحمدُ لله

(١) الابيات برواية التنوخي، ١٥٧.

(٢) القوافي، ١٥٧.

(٣) و (٤) استشهد بها في «شرح تحفة الخليل» ٣٨٨، وقد وردت (تحت النجاد) عند التبريزي في «شرح القصائد العشر ص ٤١٨ (فوق النجاد) السابغة : التامة من الدروع ، والدّلاص: اللينة التي تزلّ عنها السيوف، والنجاد: حمائل السيف ، والغضون : التكسر . والمتون :الأوساط ، والغُدْر: جمع غدير. وجاء في (شرح القصائد العشر للتبريزي) «قال ابن السكيت: شبه الدروع في صفائها بالماء في الغُدر، وقيل . شبّه تشنّج الدروع بالماء في الغدير إذا ضربته الرياح فصارت له طرائق» (ص٤١٩) .

مصادر الكتاب ومراجعه

أولاً – الكتب التراثية والمعاصرة

– الأدب الرفيع في ميزان الشعر وقوافيه – معروف الرصافي، قدم له وعلق عليه الاستاذان كمال ابراهيم، ومصطفى جواد، ط ٢، مط المعارف، بغداد ١٩٦٩ .

– الارشاد الشافي – وهو الحاشية الكبرى للسيد محمد الدّمنهوري، على متن الكافي في علمي العروض والقوافي للقنائي.

ط ٢، مط مصطفى البابي الحلبي، مصر ١٩٥٧ م.

– الأغاني – لأبي الفرج الاصبهاني ، اعداد لجنة نشر كتاب الأغاني، الناشر. الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر القاهرة ١٩٧٠ (عدة أجزاء منهُ).

– الايقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة – د. مصطفى جمال الدين، ط ٢، مط النعمان، النجف ١٩٧٤ م.

– بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف – د. محمد عوني عبد الرؤوف، ط ؟ نشر مكتبة الخانجي ، مصر ١٩٧٦ م.

– الثريّا المضيّة في الدروس العروضيّة – مصطفى الغلاييني ، ط٣، نشر المكتبة العصرية (صيدا – لبنان) د.ت .

– سفينة الشعراء – محمود فاخوري ، ط ؟

الناشر ، مكتبة الثقافة – حلب ١٩٧٠ م

– شرح تحفة الخليل في العروض والقافية – عبد الحميد الراضي، ط ؟ مط العاني ، بغداد ١٩٦٨ م.

– عبقري من البصرة – د. مهدي المخزومي ، الجمهورية العراقية، وزارة الاعلام، بغداد ١٩٧٢م .

– العـروض بين التنظيـر والتطبـيق – اعـداد: مـحمـد الكاشـف ، ود. أحمـد هريديّ، ود. محمد عامر . ط ١، مط المدني – المؤسسة السعودية بمصر، نشر مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٨٥ م .

– العـروض ، تهـذيبُـه واعـادة تدوينه – الشـيخ جـلال الحنفـي ، ط ١، مط العاني، بغداد ١٩٧٨ م .

– العروض السّهل – اسحق موسى الحسيني ، وفائز علي الغول ، ط ؟ طبع في بيت المقدس سنة ١٩٥٩ ،ج ١ .

– العروض والقافية في لسـان العرب – عبد الوهاب مـحمـود الكحلة ، ط ١، منشورات دار القلم ، الكويت ١٩٨٨ م.

– العقد الفريد – لابن عبد ربه الاندلسي ، تحقيق احمد امين، واحمد الزين، وابراهيم الابيـاري ، ط ؟ مط لجنة التـأليف والتـرجـمـة والنشـر، (ج٥)، القـاهرة ١٩٦٥م.

– العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده – لابن رشيق القيرواني ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد . ج ١، ط٣، مط السعادة ، مصر ١٩٦٣م.

– الفـصـول والغـايات في تمجيد الله والمواعظ – ابو العـلاء المعرّي، تحقـيق محمود حسن زناني (د.ت).

– فن التـقطيع الشـعري والقـافيـة – د.صـفـاء خلوصي ، ط٣، مط دار الكتب نشر مكتبة المثنى، بيروت ١٩٦٦ م.

– فن الموسيقى في الشعر العربي ، أوزان الشعر الحر وقوافيه – د. محمود عليّ السماح، ط دار (أبو العينين) لطباعة الأوفست بطنطا – مصر ١٩٨٠ م .

– في العـروض والقـافيـة – د. يوسف حسين بكار ،ط ؟ مط شركة الشـرق الاوسط للطباعة . نشر دار الفكر ، عمّان ١٩٨٤ م.

- قضايا الشعر المعاصر - نازك الملائكة ، ط٦، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٨١م .

- القوافي - لأبي الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش ، تحقيق د. عزة حسن، مط وزارة الثقافة . دمشق ١٩٧٠م.

- القوافي - للأخفش ، تحقيق أحمد راتب النفّاخ ،ط ١، مط دار العلم، بيروت ١٩٧٤م.

- القوافي - للقاضي أبي يعلى التنوخي ، تحقيق د. عوني عبد الرؤوف، ط؟ مط الحضارة العربية بالفجالة، نشر مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٧٥ م .

- القوافي وما اشتقت القابها منه ، لأبي العباس محمد بن يزيد المبرد. حققهُ وقدم له وعلق عليه د. رمضان عبد التواب ، ط ١، مط جامعة عين شمس، القاهرة ١٩٧٢م.

- الكافي في العروض والقوافي - للخطيب التبريزي ، تحقيق الحساني حسن عبد الله ، ط؟ نشر مكتبة الخانجي ، القاهرة، (د.ت).

- المرشد إلى فهم اشعار العرب وصناعتها -.د. عبد الله الطيب المجذوب، ج ١، ط ١، مط مصطفى البابي الحلبي ، مصر ١٩٥٥م .

- مفتاح العلوم - للسكاكي، ط ١، مط الادبية بسوق الخضار القديم بمصر (د.ت).

- موسيقى الشعر - د. ابراهيم انيس ، ط٥ ، مط الامانة نشر مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ١٩٧٨م.

- ميزان الشاعر في العروض والقوافي- حسن جاد حسن، ومحمد عبد المنعم خفاجة، ط ١، مط دار التاليف ، نشر دار رسائل الجيب الاسلامية، مصر ١٩٥٢م.

- نازك الملائكة الناقدة - عبد الرضا علي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ١٩٩٥م.

ثانياً – الدواوين والمجموعات الشعرية :

– إلحاقاً بالموت السابق – عبد الرزاق الربيعي ، منشورات آمال الزهاوي، بغداد ١٩٨٧م .

– اشرعة الجحيم – عبد الأمير الحصيري ، ط ١، مط الغري الحديثة، النجف ١٩٧٤م.

– الاعمال الشعرية (١٩٦٤–١٩٨٥) – حسب الشيخ جعفر ، ط ١، مط دار الحرية منشورات وزارة الثقافة والاعلام، الجمهورية العراقية، بغداد ١٩٨٥م.

– الأعمال الشعرية (١٩٦٥–١٩٨٥) – سامي مهدي ط ١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦م .

– الأعمال الشعرية الكاملة – أمل دنقل ، ط٢، دار العودة، بيروت ومكتبة مدبولي ، القاهرة ١٩٨٥م.

– الاعمال الشعرية الكاملة – نزار قباني ، ج ١، ط ١٠، منشورات نزار قباني، بيروت ١٩٨٠م .

– إنّ بي رغبة للبكاء – أحمد ضيف الله العواضي، ط ٢، دار الكرمل، عمان ١٩٩٤م.

– حداداً على ما تبقى – عبد الرزاق الربيعي ، مط الأديب البغدادية، ١٩٩٣م.

– الدرر الغوالي من اشعار الإمام الغزالي – تقديم وجمع جميل ابراهيم حبيب ط ١، مط القادسية ، بغداد ١٩٨٥م.

– دروب الضباب – صالح الظالمي ، ط ١، مط الأديب البغدادية، بغداد (د.ت) سلسلة ديوان الرابطة .

– ديوان أبي ماضي شاعر المهجر الأكبر – تقديم جبران خليل جبران، تصدير د. سامي الدّهان، الدراسة للشاعر زهير ميرزا ، ط ؟ دار العودة، بيروت ١٩٨٦م.

– ديوان آل ياسين – محمد حسين ال ياسين ، ط ١، دائرة الشؤون الثقافية والنشر، وزارة الثقافة والاعلام ، الجمهورية العراقية، بغداد ١٩٨٤م.

– ديوان آل ياسين– محمد حسين آل ياسين ، الجزء الأول، مط دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٧ .

– ديوان بلند الحيدري – ط٢، دار العودة، بيروت ١٩٨٠م .

– ديوان بدر شاكر السياب – ط؟ المجلد الأول، دار العودة ، بيروت ١٩٧١م .

– ديوان الجعفري – صالح بن عبد الكريم، بن جعفر كاشف الغطاء، جمعه، وحققه واشرف عليه : د. علي جواد الطاهر، وثائر حسن جاسم. ط ١، مط دار الحرية، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، الجمهورية العراقية ، بغداد ١٩٨٥ م

– ديوان الحلاج – الحسين بن منصور بن محمد البيضاوي، صنعهُ واصلحهُ ابو طريف كامل مصطفى الشّيبي، ط٢، مط دار آفاق عربية للصحافة والنشر، بغداد ١٩٨٤م.

– ديوان الحماسة – لأبي تمّام حبيب بن أوس الطائي، تحقيق د. عبد المنعم احمد صالح، ط؟ منشورات وزارة الثقافة والاعلام، (سلسلة كتب التراث) بغداد ١٩٨٠م.

– ديوان الرصافي – شرح وتعليقات مصطفى علي، (جـ١–جـ٥) ط٢، منشورات دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد ١٩٨٦ م .

– ديوان عبد العزيز المقالح – ط؟ دار العودة ، بيروت ١٩٨٦م .

– ديوان عبد الوهاب البياتي – المجلد الأول ، ط؟ بيروت ١٩٧١ م.

– ديوان علي الشرقي جمع وتحقيق ابراهيم الوائلي ، وموسى الكرباسي، ط؟، مط دار الحرية، بغداد ١٩٧٩ م.

–ديوان علي محمود طه – ط؟ دار العودة، بيروت ١٩٧٢ م.

– ديوان فدوى طوقان – ط ١ ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٨م.

–ديوان المتنبي – مراجعة نخبة من الادباء ، ط ؟ نشر دار احياء التراث العربي، ودار الفكر للجميع ، بيروت ١٩٦٩ م.

– ديوان المجد – شعر علي مزهر الياسري،ط ؟ مط دار الحرية، منشورات وزارة الثقافة والاعلام بغداد ١٩٨٣م.

– ديوان محمود درويش – المجلد الأول ، ط٦، دار العودة، بيروت ١٩٧٩م، المجلد الثاني ط٢، ١٩٧١م.

– ديوان نازك الملائكة – المجلد الأول ، ط٢، ١٩٨١م، المجلد الثاني، ط٢، دار العودة بيروت ١٩٧٩م.

– ديوان الوائلي – ابراهيم الوائلي ، القسم الثاني ، ط ١، مط دار الخلود، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، الجمهورية العراقية، بغداد ١٩٨٢م.

–سبات النار – عبد الأمير الحصيري، مط دار البصري بغداد ١٩٦٩م.

– سعادة عوليس – سامي مهدي ،ط ١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٧م.

– سقط الزند – أبو العلاء المعري، ط ؟ دار صادر ودار بيروت، بيروت ١٩٦٣م.

– شرح ديوان ابي العتاهية – لا شارح – ط ؟ ، نشر دار التراث ، بيروت ١٩٦٩م.

– الشوقيات – شعر أحمد شوقي ، الجزء الأول والجزء الثاني، بمجلد واحد، ط ؟ دار العودة بيروت (د.ت).

– قصائد مغضوب عليها – نزار قباني ، ط ١ منشورات نزار قباني ، بيروت ١٩٨٦ م.

– كتاب المراثي – عبد الوهاب البياتي ، ط ١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٥ م.

– للصلاة والثورة، نازك الملائكة، ط ١، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٨ م.

– ليلة الغابة – زهور دكسن، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٩٤ م.

– المجموعة الشعرية الكاملة – شاذل طاقة، جمع واعداد سعد البزاز، مط دار الحرية، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، الجمهورية العراقية، بغداد ١٩٧٧ م.

– المجموعة الكاملة لأشعار أحمد الصافي النجفي غير المنشورة – قدم لها وهيأها للطبع د. جلال الخياط، ط ١، مط الشعب، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٧ م .

– المشاعل – نعمان ماهر الكنعاني ، ط ١، بغداد ، ١٩٨٧م .

– نبع وظل – جميل حيدر ، ط ؟ مط الاديب البغدادية، بغداد (د.ت) سلسلة ديوان الرابطة .

– نشيد الدم – محمد جميل شلش ، ط ١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٧م.

– وجيء بالنبيين والشهداء – حسب الشيخ جعفر ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ١٩٨٨ م.

– ياسيد المشرقين يا وطني – عبد الرزاق عبد الواحد ط ١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٧م .

مؤلفات الدكتور عبد الرضا علي

١- عبد الرحمن مجيد الربيعي بين الرواية والقصّة القصيرة، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٦ م.

٢- الأسطورة في شعر السيّاب، ط ١، وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، بغداد، ١٩٧٨م، ط ٢، دار الرائد العربي. بيروت ١٩٨٤م.

٣- الجواهري في جامعة الموصل كلمات ومختارات (بالاشتراك مع د. سعيد الزبيدي).

٤- نازك الملائكة دراسة ومختارات، ط ١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م.

٥- في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات (بالاشتراك مع د. فائق مصطفى) دار الكتب، ط ١، الموصل، ١٩٨٩م.

٦- نازك الملائكة الناقدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٩٥م.

٧- دراسات في الشعر العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٩٥م.

٨- موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، ط ١، دار الكتب، الموصل، العراق، ١٩٨٩م، ط ٢، المنار للطباعة وخدمات الحاسب، صنعاء ١٩٩٦م، ط ٣، دار الشروق، عمان، الأردن ١٩٩٧م.

موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه

دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر

منذ الخليل بن أحمد، عبقريّ اللغة العربية الأول، حتى وقتنا هذا، وموسيقى الشعر تستأثر باهتمام العلماء والباحثين. وأهمية كتاب الدكتور عبد الرضا عليّ، تتأتى من انه أخضع الشعر الجديد «المعاصر» للدرس العروضيّ واثبت أن هذا الشعر، رغم اعتماده نظام «التفعيلة» وخروجه الواضح على نظام «البيتيّة»، ما زال يتحرك في إطار البحور والأوزان العربية المعروفة. إنه كتاب جاء في أوانه تماماً ليسد فراغاً كانت وما تزال تعاني منه المكتبة العربية الحديثة.

تحيةً للدكتور عبد الرضا، على دِقّة القراءة ورصد أواصر الاتصال بين الأجيال الشعرية موسيقياً عبر رؤية نافذة الوعي بمتغيرات الزمان والمعنى وبتقنيات الشكل وحلم الشعراء الدائم بآفاق جديدة للقصيدة العربية التي تخوض بضراوة معركة التحديث بين الثبات والتحول، بين ازدهار الذات وتفتح أساليب التعبير عنها.

أ.د. عبد العزيز المقالح

الناشر

■ دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان - الاردن

■ دار الشروق للنشر والتوزيع ، رام الله - فلسطين

● تصميم الغلاف: محمد نصر الله ●